This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

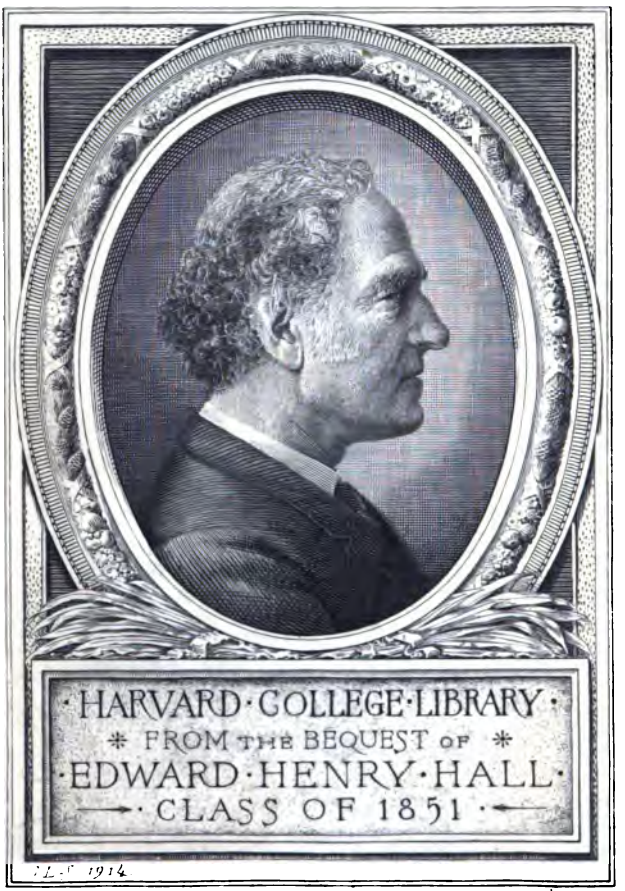
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Phil 8411.25

11918 II/24



Geschmackslehre

oder

Aesthetik.

Von

Wilhelm Traugott Krug.

Erste Abtheilung.

Wien, 1818.

Im Verlage der Franz Härter'schen Buchhandlung.

~~EA 1358.1.8~~

Phil 8411.25

HARVARD COLLEGE
JAN 16 1925
LIBRARY

E. H. Hall fund

Vorrede.

Ungeachtet die Aesthetik als eine besondere philosophische Wissenschaft seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts sehr fleißig ist bearbeitet worden, scheint sich ihr jugendliches Alter dennoch hauptsächlich dadurch zu verrathen, daß der Begriff von ihr noch so unbestimmt, die Behandlungsweise derselben noch so verschieden, und ihre innere Organisation noch so mangelhaft ist. Zum Theil mag dieß auch daher rühren, daß man sie größten Theils isolirt, d. h. abgerissen vom Ganzen der Philosophie, bearbeitet hat. Doch man ist ja nicht einmahl darüber einig, ob die Aesthetik in der That eine philosophische, d. h. zur Philosophie im eigentlichen Sinne gehörige, Wissenschaft sey oder nicht.

Der Verfasser des gegenwärtigen Werkes über die Aesthetik, das sich zugleich als dritten

und letzten Theil des Systems der theoretischen Philosophie ankündigt, hat daher bey der Ausarbeitung desselben sein Augenmerk vorzüglich auf folgende Puncte gerichtet: Was ist eigentlich Aesthetik und was soll sie seyn? Welchen Zweck hat und was vermag die Speculation auf diesem Gebiethe der menschlichen Erkenntniß? Wie muß die Aesthetik behandelt werden, wenn sie jenem Zweck entsprechen soll? In welchem Verhältnisse steht sie, als organisches Glied des Systems der Philosophie überhaupt, zu den übrigen Gliedern und wie hängt sie mit ihnen zusammen? Welches ist endlich der innere Organism der Aesthetik selbst? — Die Beantwortung der vier ersten Fragen war zum Theil schon durch des Verf.'s Fundamentalphilosophie begründet und vorbereitet. Sie durfte also hier nur weiter entwickelt und mit näheren Bestimmungen auf den vorliegenden Gegenstand bezogen werden. In Hinsicht auf die letzte Frage aber kam es vorzüglich an auf Sonderung dessen, was bloß zur philosophischen Theorie gehört, von dem, was sich auf die Kunst und deren verschiedene Sphären

hezieht. Der Verfaſſer gab daher auch dieſer Wiſſenſchaft, wie der Logik und Metaphyſik, zuvörderſt einen reinen und einen angewandten Theil. In jenem ſind die äſthetiſchen Ideen und Urtheile an und für ſich nach ihrem eigenthümlichen Gehalt erwogen, in dieſem aber die Anwendung davon auf die ſchöne Kunſt im Allgemeinen ſowohl als im Beſonderen gemacht. Dadurch zerfiel von ſelbſt die reine Aeſthetik in die äſthetiſche Ideologie und Kritologie, ſo wie die angewandte in die allgemeine und beſondere Kalleotechnik. In der Ideologie aber, als der eigentlichen Grundlage der ganzen Wiſſenſchaft, mußten natürlich die Ideen des Schönen und des Erhabenen zuerſt erwogen werden, weil ſie die Grundcharaktere aller Gegenſtände des äſthetiſchen Wohlgefallens ſind, um nachher auch die damit verwandten äſthetiſchen Eigenſchaften der Dinge in Unterſuchung zu ziehen.

Nach dieſem einfachen und, wie der Verf. glaubt, der Sache angemeſſenen Plane findet man alſo hier die Aeſthetik abgehandelt. Daß

der Verf. hierbey oft auf die von den ſeinigen abweichenden Anſichten, Erklärungen und Behauptungen Anderer Rückſicht genommen, ſie geprüft und, wo's ihm nöthig ſchien, zu berichtigen geſucht hat, wird ihm kein billiger Leſer übel deuten. Jedem wird das gleiche Recht in Beziehung auf die eigenen Ueberzeugungen des Verf.'s zugeſtanden. Denn dieſer iſt ſehr weit von der Anmaßung entfernt, daß er allein und überall das Richtige getroffen habe. Er wiederhohlt vielmehr beym Schluſſe des ganzen Syſtems der theoretiſchen Philoſophie, daß ihm jede mit Gründen belegte und ohne Bitterkeit mitgetheilte Zurechtweiſung willkommen ſeyn werde.

Leipzig, den 10. Februar, 1810.

Krug.

System
der
theoretischen Philosophie.

Dritter Theil.
Geschmackslehre oder Aesthetik.

Drey- und viermahl beglückt ist der Sterbliche, welcher die Weisheit
Sich zur Führerinn wählt und zur Gefährtinn die Kunst!
Würde verleiht die Eine dem Leben, und Freude die Andere;
Jene sichert den Schritt, diese verschönert den Pfad.

Manso.

Einleitung.

(Vergl. Einl. zum 1. Thl. §. 1—6.)

§. 1.

Die Aesthetik soll eine Wissenschaft von der ursprünglichen Gesetzmäßigkeit des menschlichen Geistes in Ansehung derjenigen Thätigkeit seyn, vermöge welcher ein Gegenstand in seiner Beziehung auf das Gefühl der Lust und Unlust erkannt, und dem zufolge als Geschmacksobject beurtheilt wird (Fund. §. 129.). Darum heißt sie auch Geschmackslehre (geumatologia), Aesthetik aber (αισθητικη scl. επιστημη), weil dasjenige, was den Geschmack auf eine den ursprünglichen Gesetzen des menschlichen Geistes angemessene Weise afficiren soll, angeschaut oder empfunden werden, mithin Object einer sinnlichen Vorstellung (αισθησις, sensatio) seyn muß.

Anmerkung 1.

Das Wort αισθησις zeigt in weiterer Bedeutung an theils den Sinn selbst oder das sinnliche Vor-

stellungsvermögen (sensus — daher in der Mehrzahl αἰσθησις die Sinne oder Sinneswerkzeuge) - theils die Wahrnehmung durch den Sinn oder die sinnliche Vorstellung (sensatio sensu latiori), in engerer Bedeutung aber diejenige sinnliche Vorstellung, in welcher das Wahrgenommene zunächst auf das Subjective bezogen wird, oder die Empfindung (sensatio sensu angustiori), so fern sie als subjective sinnliche Vorstellung von der objectiven, welche Anschauung (intuitus s. intuitio) heißt, unterschieden wird (Fund. §. 77. und Met. §. 15. nebst den Anm. zu beyden). Da es nun bey der Wahrnehmung von Geschmacksgegenständen derer Beziehung auf das Gefühl der Lust und Unlust, mithin das Subjective ist, worauf sich das Wohlgefallen an ihnen gründet, so heißt die Wahrnehmung solcher Gegenstände nicht mit Unrecht Empfindung, ob sie gleich als Wahrnehmung eines Gegenstandes überhaupt auch Anschauung ist. Wenn man demnach den Begriff der Ästhetik bloß etymologisch bestimmen wollte, so würde sie entweder nach der weiteren Bedeutung des Wortes αἰσθησις eine Wissenschaft von den ursprünglichen Gesetzen des sinnlichen Vorstellens (eine Wahrnehmungslehre überhaupt) oder nach der engeren eine Wissenschaft von den ursprünglichen Gesetzen des Empfindens (eine Empfindungslehre insonderheit) seyn. Da aber Anschauung und Empfindung oder Wahrnehmung überhaupt zur Erkenntniß der Gegenstände als solcher gehört, und der Sinn oder das sinnliche Vorstellungsvermögen einen Zweig des Erkenntnißvermögens ausmacht, so gehört sowohl die Wahrnehmungslehre überhaupt als die Empfindungslehre insonderheit theils zur

Anthropologie, so fern diese in der empirischen Psychologie die verschiedenen Quellen und Arten der Empfindungen mit Hülfe der Erfahrung aufsucht (Fund. §. 132. Anm.), theils zur Metaphysik, so fern diese die ursprünglichen Gesetze aller Erkenntniß und mithin auch der Erfahrung selbst aufsucht, oder reine Erkenntnißlehre ist (Met. §. 14 ff. — wo dieser Theil der Metaphysik unter dem Titel einer Analytik der Sinnlichkeit abgehandelt worden ist). In keiner von beyden Bedeutungen würde also die Ästhetik eine besondere philosophische Disciplin, wie die Logik und Metaphysik, seyn. Allein seitdem Alexander Gottlieb Baumgarten zuerst in seiner dissertatio de nonnullis ad poema pertinentibus (Halle 1735. 4.) die Idee einer Wissenschaft, welche allgemeine, aus der Natur des menschlichen Geistes selbst geschöpfte, Grundsätze zur Beurtheilung des Wohlgefälligen in den Erzeugnissen der Natur und Kunst aufstellen sollte, entworfen und hernach in seiner nicht einmahl vollendeten Aesthetica (Frankf. a. d. O. 1750—1758. 2 PP. 8.) auf eine freylich noch sehr beschränkte Weise ausgeführt hat *), ist durch den

*) Wenn man hat behaupten wollen, Baumgarten sey nicht der Erste, der die Idee einer Ästhetik entworfen, sondern Bülffinger habe sie schon früher in seinen Dilucidatt. de deo etc. Sect. 3. cap. 2. §. 268. angedeutet, so hat man wohl diese Stelle nicht nach ihrem ganzen Inhalt und Zusammenhang erwogen. Sie lautet so: «Vellem existerent, qui circa facultatem sentiendi, imaginandi, attendendi abstrahendi et memoriam praestarent, quod bonus ille Aristoteles — praestitit circa intellectum: hoc

Sprachgebrauch dem Worte Ästhetik eine weit bestimmtere und engere Bedeutung untergelegt worden, in welcher auch hier jenes Wort genommen wird. Zwar hat Kant in seiner Kritik der reinen Vernunft (S. 35. Ausg. 3.) gegen diesen Sprachgebrauch protestirt und verlangt, daß man ihn entweder ganz eingehen lasse und die kritische Untersuchung des sinnlichen Erkenntnißvermögens — den Theil der Metaphysik, den wir Analytik der Sinnlichkeit genannt haben — allein Ästhetik nenne, oder die transcendentale Ästhetik, d. h. eben denselben Theil der Metaphysik, von der psychologischen, welche Baumgarten schlechtweg Ästhetik nannte, unterscheide, weil diese bloß empirisch sey und keinen transcendentalen Charakter habe *). Allein K. scheint

---

est, ut in artis formam redigerent, quicquid ad illas in suo usu dirigendas et juvandas pertinet et conducit; quemadmodum Aristoteles in organo logicam sive facultatem demonstrandi redegit in ordinem." — Von einer Theorie des Ästhetisch-wohlgefälligen ist hier gar nicht die Rede, sondern bloß von einer Anweisung, die Vermögen des Empfindens, Einbildens, Aufmerkens u. s. w. in ihrem Gebrauche zu leiten und zu unterstützen, wie kurz vorher von der Mnemoneutik oder Gedächtnißkunst die Rede war.

*) Die Kritik sagt nähmlich in der angeführten Stelle: «Eine Wissenschaft von allen Principien der Sinnlichkeit a priori nenn' ich die transcendentale Ästhetik" — und macht hierzu unter dem Texte folgende Anmerkung: «Die Deutschen sind die einzigen, welche sich jetzt des Wortes Ästhetik bedienen, um dadurch das zu bezeichnen, was andere Kritik des Geschmacks heißen. Es liegt hier eine verfehlte Hoff-

nicht bedacht zu haben, daß, wie alles, was im menſchlichen Gemüth erſcheint, ſeinen Grund in der urſprünglichen Einrichtung oder Handlungsweiſe deſſelben haben muß, ſo auch die äſthetiſchen oder Geſchmacksurtheile von gewiſſen a priori im Gemüthe ſelbſt beſtimmten Bedingungen abhängen müſſen. Wenn demnach die Äſthetik dieſe tranſcendentalen Bedingungen aufſucht und wiſſenſchaftlich darſtellt, ſo wird ſie eben ſo gut wie die Logik und Metaphyſik auf den Rang einer philoſophiſchen Disciplin Anſpruch machen können, geſetzt auch, daß die reinphiloſophiſche Speculation auf dem Gebiethe der Äſthetik in mancherley Hinſicht beſchränkter als auf dem der Logik und Metaphyſik ſeyn ſollte. Auch hat K. durch ſeine Kritik der äſthetiſchen Urtheilskraft die in der Kritik der reinen Vernunft früher aufgeſtellte Behaup-

---

nung zum Grunde, die der vortreffliche Analyſt Baumgarten faßte, die kritiſche Beurtheilung des Schönen unter Vernunftprincipien zu bringen, und die Regeln derſelben zur Wiſſenſchaft zu erheben. Allein dieſe Bemühung iſt vergeblich. Denn gedachte Regeln oder Kriterien ſind ihren vornehmſten Quellen nach bloß empiriſch, und können alſo niemahls zu beſtimmten Geſetzen a priori dienen, wonach ſich unſer Geſchmacksurtheil richten müßte; vielmehr macht das letzte den eigentlichen Probirſtein der Richtigkeit der erſten aus. Um deßwillen iſt es rathſam, dieſe Benennung entweder wieder eingehen zu laſſen und ſie derjenigen Lehre aufzubehalten, welche wahre Wiſſenſchaft iſt — oder ſich in die Benennung mit der ſpeculativen Philoſophie zu theilen und die Äſthetik theils im tranſcendentalen Sinne, theils in pſychologiſcher Bedeutung zu nehmen."

tung factisch zurück genommen. Denn Jene Kritik enthält in der That transcendental-philosophische Untersuchungen über den Geschmack und gibt in so fern der Ästhetik eine reinphilosophische Grundlage. Aber freylich dachte K., als er die Kritik der reinen Vernunft schrieb, wohl noch nicht an die Kritik der (ästhetischen und teleologischen) Urtheilskraft *). Wie dem aber auch sey, so würde ein System der theoretischen Philosophie unstreitig mangelhaft seyn, welches die Objecte unserer Vorstellun-

*) Die Kritik der reinen Vernunft erschien zuerst 1781, die der Urtheilskraft 1790, und zwischen denselben die Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, die metaphysischen Anfangsgründe der Naturwissenschaft, und die Kritik der practischen Vernunft. Aber noch in der Vorrede zur zweyten Auflage der Kr. d. r. V., die vom April 1787 datirt ist, sagt K., er müsse bey seinem hohen Alter eilen, um seinen Plan noch auszuführen, die Metaphysik der Natur sowohl als der Sitten als Bestätigung der Richtigkeit der Kritik der speculativen und practischen Vernunft zu liefern, ohne von einer vorher noch zu liefernden Kritik der Urtheilskraft auch nur ein Wort fallen zu lassen. Erst in der Vorrede zu dieser (S. 6.) erfahren wir mit nicht geringer Befremdung, daß «eine Kritik der reinen Vernunft, d. i. unseres Vermögens a priori zu urtheilen, unvollständig seyn würde, wenn die der Urtheilskraft, welche für sich als Erkenntnißvermögen darauf auch Anspruch macht, nicht als ein besonderer Theil derselben abgehandelt würde; obgleich ihre Principien in einem Systeme der reinen Philosophie keinen besonderen Theil zwischen der theoretischen und practischen ausmachen dürfen, sondern im Nothfalle (!) jedem von beyden gelegentlich (!) angeschlossen werden könnten."

gen nicht auch in ihrer Beziehung auf das Gefühl der Luſt und Unluſt, oder als Gegenſtände eines allgemeinen und nothwendigen Wohlgefallens in Erwägung zöge *); und da der Sprachgebrauch der deutſchen Philoſophen und ſelbſt des gebildeten deutſchen Publicum's dieſem Theile der Philoſophie einmahl den Nahmen der Äſthetik gegeben hat, ſo halten wir uns nicht ermächtigt, davon beliebig abzuweichen. — Es iſt demnach nicht die Wahrnehmung oder Empfindung als Erkenntnißelement, ſondern die Wahrnehmung oder Empfindung des Schönen und Erhabenen an den Erkenntnißobjecten, wodurch ſie Geſchmacksobjecte werden, und die darauf gegründete Beurtheilung desſelben, wovon in dieſer Wiſſenſchaft die Rede ſeyn wird, um die urſprüngliche Geſetzmäßigkeit des menſchlichen Geiſtes auch in Anſehung dieſer Thätigkeit zu erforſchen, und, indem wir ſo den letzten Zweig der theoretiſchen Gemüthsthätigkeit betrachten, uns den Weg zur Unterſuchung der practiſchen zu bahnen, mit welcher jene in ſo nahen Beziehungen ſteht, daß ſie

*) Die theoretiſche Philoſophie, ſo fern ſie ſich mit den Objecten unſerer Vorſtellungen beſchäftigt, betrachtet ſie zuerſt in ihrer Beziehung auf das Denkvermögen (als bloß denkbare, logiſche Dinge), ſodann in Beziehung auf das Erkenntnißvermögen (als erkennbare, metaphyſiſche Dinge), und zuletzt in ihrer Beziehung auf das Gefühl der Luſt und Unluſt (als dadurch wohl- oder mißfällige, äſthetiſche Dinge). Es ergibt ſich hieraus auch von ſelbſt, was man von der Behauptung Bouterwek's in der Vorr. zu ſeiner Äſthet. (S. 4.), daß die Äſthetik gar kein Theil der eigentlichen Philoſophie ſey, zu halten habe.

gleichsam als das verbindende Mittelglied zwischen beyden angesehen werden kann *).

Anmerkung 2.

Wenn die Ästhetik eine Geschmackslehre (γευματολογια) heißt, so ist unter Geschmack natürlich nicht der organische oder materiale Geschmack, d. h. der Geschmackssinn als eines von den bekannten fünf (oder nach Anderen sechs) Organen des äußeren Sinnes (le goût par raport aux sens ou au corps), sondern der intellectuale oder geistige

*) Hierdurch ist auch die Frage beantwortet, ob es eine Metaphysik des Schönen gebe. Da nähmlich das Schöne, wie alles, was uns in ästhetischer Hinsicht gefällt, in einem bestimmten Verhältnisse zu den Erkenntnißkräften des menschlichen Geistes stehen muß, so schließt sich die Ästhetik, indem sie jenes Verhältniß untersucht, um die Gründe des ästhetischen Wohlgefallens ausfindig zu machen, an die Metaphysik als Erkenntnißlehre an, so daß sich die ästhetischen Untersuchungen ohne Voraussetzung metaphysischer Grundsätze nicht vollenden lassen. In so fern gibt es freylich eine Metaphysik des Schönen oder des Ästhetisch-wohlgefälligen überhaupt. Aber darum ist die Ästhetik so wenig Metaphysik oder ein Theil derselben, als die Metaphysik selbst Logik oder ein Theil derselben ist, weil sie logische Grundsätze voraussetzt. In einer Wissenschaft wie die Philosophie hängt alles nothwendig auf's Genaueste zusammen. Aber die systematische Darstellung des Ganzen fordert auch nothwendig die Absonderung der Theile, so doch, daß man den Zusammenhang der Theile im Ganzen und ihre Beziehung auf einander nie aus dem Auge verliere.

Geſchmack, d. h. das innere äſthetiſche Beurtheilungsvermögen ſelbſt (le goût par raport à l'esprit) zu verſtehen. Warum dieſes ſo benannt werde, davon wird der Grund ſich tiefer unten ergeben. Statt Geſchmacks-Lehre wollen Andere lieber Geſchmacks-Kritik geſagt wiſſen, weil der Geſchmack ſich nicht lehren (durch wiſſenſchaftliche Darlegung gewiſſer a priori beſtimmten Regeln mittheilen), ſondern bloß kritiſiren (durch Beurtheilung gegebener Fälle mittelſt gewiſſer empiriſchen Kriterien berichtigen und verfeinern) laſſe. Da man aber auch ſonſt jede wiſſenſchaftliche Darlegung gewiſſer Grund- und Folgeſätze eine Lehre (doctrina s. disciplina) nennt, wenn ſich auch das, worauf ſich jene Sätze beziehen, dadurch nicht mittheilen läßt, weil es von anderen als bloßen Erkenntnißbedingungen abhängt; ſo kann man auch eben ſo unbedenklich die Äſthetik eine Geſchmackslehre nennen, wie die Ethik eine Tugendlehre und die Religionsphiloſophie eine Religionslehre heißt, ob ſich gleich Tugend und Religion, ſo wenig als der Geſchmack, im eigentlichen Sinne lehren laſſen.

Anmerkung 3.

Die Äſthetik iſt auch häufig für eine Theorie der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften erklärt und mit eben dieſem Titel benannt worden. Allein die Unſtatthaftigkeit dieſer Erklärung und Benennung erhellet ſchon daraus, daß es überhaupt keine ſchönen Wiſſenſchaften, ſondern nur ſchöne Künſte gibt. Die Kunſt heißt nähmlich, wie ſich in der Folge zeigen wird, ſchön, wiefern ſie ſich mit Erzeugung oder Darſtellung des Äſthetiſch-wohlgefälligen beſchäftigt, die Wiſſenſchaft aber beſchäftigt ſich damit nie,

sondern bloß mit Erzeugung oder vielmehr Auffindung des Wahren. Es kann daher nicht einmahl die Ästhetik, ungeachtet sie Untersuchungen über das Schöne und die schöne Kunst anstellt, eine schöne Wissenschaft genannt werden — denn auch ihr ist es in dieser Hinsicht nur um Wahrheit zu thun — geschweige irgend eine andere Wissenschaft. Was man sonst schöne Wissenschaften nannte, sind nichts anderes als schöne Künste, nähmlich die redenden. Durch den für die Kunst überhaupt zufälligen Umstand, daß einige Künste zur Darstellung des Ästhetisch-wohlgefälligen sich der Worte bedienen, mithin ihre Erzeugnisse auch in schriftlichen Werken, gleich den Erzeugnissen der Wissenschaft oder Gelehrsamkeit, dargelegt und aufbewahrt, und zuletzt selbst wieder Gegenstände einer wissenschaftlichen oder gelehrten Untersuchung werden können, entstand bey den Franzosen zuerst die falsche Benennung belles lettres im Gegensatze gegen die beaux arts, und hernach bey den leider so oft das Französische nachahmenden Deutschen die eben so falsche Benennung schöne Wissenschaften als Gegensatz der schönen Künste *). Ferner ist die Ästhetik nur in gewisser Hinsicht (nähmlich in

*) Man hat zu den belles lettres oder schönen Wissenschaften sogar auch alle die zum Verständniß und zur Beurtheilung alter Kunstwerke nöthigen philologischen, historischen, antiquarischen Kenntnisse und überhaupt alles, was man sonst auch wohl die Humaniorен oder humanistischen Studien nannte, gerechnet. Sonach müßte der Belletrist oder Schönwissenschaftler nicht bloß Künstler, sondern ein wahrer Polyhistor seyn.

Anſehung ihres angewandten Theiles) eine Theorie der ſchönen Künſte; an und für ſich betrachtet iſt ſie eine Theorie vom Schönen und Erhabenen überhaupt, worüber ſie alſo nicht bloß, wiefern es durch die Kunſt dargeſtellt, ſondern auch, wiefern es in der Natur ſelbſt als ihr Product angetroffen wird, Unterſuchungen anzuſtellen hat. Denn daß das Schöne (und wohl gar auch das Erhabene?) nur in der Kunſt, nicht aber auch in der Natur anzutreffen ſey, wie Manche neuerdings gemeint haben, iſt eine durchaus unſtatthafte Behauptung. Oder kann eine lebende Menſchengeſtalt nicht eben ſo wohl als eine durch den Pinſel oder Meißel dargeſtellte Object eines Geſchmacksurtheils ſeyn? Und wenn ſie dieß ſeyn kann, wird nicht jene eben ſo gut wie dieſe ſchön zu nennen ſeyn, im Falle ſie mit derſelben Art, wenn auch vielleicht mit einem verſchiedenen Grade des Wohlgefallens vom Beſchauer betrachtet wird? — Doch die Äſthetik ſelbſt wird und muß hierüber noch nähere Auskunft geben. Es folgt aber daraus noch weiter, daß man die Äſthetik auch nicht ſchlechtweg eine Philoſophie der Kunſt nennen könne. Denn wenn nicht bloß Kunſtwerke, ſondern auch Naturproducte ein äſthetiſches Wohlgefallen erwecken, ſo muß die Äſthetik über das Schöne in der Natur ſo wohl als über das Kunſtſchöne philoſophiren. Wollte man aber etwa ſagen, die ſchöne Natur erſcheine uns als eine Künſtlerinn, und es werde ein ſchönes Naturproduct, als Object eines Geſchmacksurtheils, von uns nach der Analogie oder in der Qualität eines ſchönen Kunſtwerks betrachtet, ſo wäre dieß doch nur eine leere Ausflucht, da beyderley Producte nach ganz ver-

schiedenen Gesetzen entstehen, und daher in Ansehung ihres Ursprungs einen ganz verschiedenen Charakter haben. Aber auch dieß wird sich im Verfolg unserer Untersuchung besser als im Anfange derselben einsehen lassen. Hier war es uns nur um die Rechtfertigung des Nahmens zu thun, unter welchem sich dieser dritte Theil des theoretisch-philosophischen Systems producirt.

§. 2.

Da die Aesthetik bloß eine aus der Natur des menschlichen Geistes selbst geschöpfte Rechenschaft über die Gründe des ästhetischen Wohlgefallens, so weit dieselben erkennbar sind, geben soll (§. 1.), so kann sie weder den Geschmack als das ästhetische Beurtheilungsvermögen, noch das Kunstgenie als das ästhetische Productionsvermögen erzeugen, sondern sie muß beyde als gegeben voraussetzen und kann zu deren Entwickelung und Ausbildung nur als entferntes Hülfsmittel betrachtet werden.

Anmerkung 1.

Man hat von der Ästhetik oft zu viel gefordert und darum, weil sie das Geforderte nicht leisten konnte, die Wissenschaft selbst in Ansehung ihres Werths unbillig beurtheilt und in Mißkredit gebracht. Als philosophische Disciplin hat sie es gar nicht weder mit Beurtheilung noch mit Hervorbringung schöner Kunstwerke zu thun, kann also in so fern weder dem Kunstrichter noch dem Künstler selbst bey ihren Arbeiten unmittelbare Anleitung geben. Die Natur muß hier das Beste thun, indem sie den Menschen so organisiren muß,

daß er im Stande ist, etwas Ästhetisch-wohlgefälliges entweder selbst hervorzubringen oder wenigstens richtig zu beurtheilen. Zu jenem gehört Genie, zu diesem Geschmack *). Beyde werden zunächst entwickelt und ausgebildet durch öftere Contemplation des Schönen und Erhabenen in Natur und Kunst, durch fleißiges Studium schon vorhandener Kunstwerke, was mehr ist als bloße Beschauung, und durch eigene Übung nach guten Mustern. Alles dieß kann aber geschehen, ohne im Besitz der Wissenschaft zu seyn, welche Ästhetik heißt und eigentlich keine Wissenschaft für den Künstler und Kunstrichter, sondern lediglich für den Philosophen ist, der sich selbst verstehen, mithin auch vom ästhetischen Wohlgefallen, das er im menschlichen Bewußtseyn als Thatsache findet, sich selbst eine vernünftige Rechenschaft geben will. Auch läßt sich schon historisch beweisen, daß es keiner Ästhetik bedarf, um ein schönes Kunstwerk hervorzubringen oder, wenn es hervorgebracht ist, mit Wohlgefallen zu betrachten und mit Geschmack zu beurtheilen. Künstler, Kunstrichter und Liebhaber der Kunst hat es gegeben, eh' es noch eine Ästhetik gab und die höchste Blüthe der älteren und neueren Kunst war längst vorüber, als diese Wissenschaft sich auszubilden anfing, obwohl Elemente derselben sich zer-

*) Von beyden muß die Ästhetik ausführlich handeln. Es gibt aber Ästhetiken, die viel vom Genie und wenig oder nichts vom Geschmacke sagen, und wieder andere, die viel vom Geschmacke reden, und darüber das Genie vergessen.

ſtreut in mancherley Schriften finden *). Wenn demnach die Äſthetik Künſtlern, Kunſtrichtern und Kunſtliebhabern nützen ſoll, ſo kann ſie es nur in ſo fern, als jene mit philoſophiſchem Geiſt ihr Geſchäft treiben, als ſie die tiefer liegenden Bedingungen der äſthetiſchen Wirkſamkeit des menſchlichen Gemüths erforſchen, als ſie ſich ſelbſt eine gründlichere Rechenſchaft von ihrem Verfahren im Hervorbringen, Beurtheilen und genußvollen Beſchauen des Schönen und Erhabenen geben wollen — eine Rechenſchaft, die derjenige nicht geben kann, der bloß nach dunkeln Gefühlen und unbeſtimmten Begriffen in ſeinem Denken und Thun ſich richtet. Entfernter Weiſe wird freylich jene Kenntniß den, der von Natur ſchon in äſthetiſcher Hinſicht reichlich ausgeſtattet iſt, bey ſeiner äſthe-

*) Es verlohnte ſich wohl der Mühe, wenn jemand dieſe zerſtreuten Elemente aus den Schriften der Alten ſammeln und gehörig zuſammenſtellen wollte, wie es in beſonderer Beziehung auf die Beredſamkeit in Wiedeburg's praecepta rhetorica e libris Aristotelis, Ciceronis, Quinctiliani, Demetrii et Longini collecta, disposita passimque suppleta (Braunſchweig. 1785. 8.) geſchehen iſt, wobey aber vor allen Anderen Plato nicht vergeſſen werden dürfte, in deſſen Dialogen, beſonders denen, welche Hippias major, Phaedrus, Symposium und De republica überſchrieben ſind, viele äſthetiſche Bemerkungen von allgemeiner Beziehung vorkommen. Man würde aus einer ſolchen Sammlung ſehen, daß die Alten in der Äſthetik gar nicht ſo unwiſſend waren, ob ſie gleich noch keine Wiſſenſchaft unter dieſem Nahmen kannten, und das Äſthetiſche häufig mit dem Logiſchen und Metaphyſiſchen vermiſchten.

tischen Thätigkeit unterstützen und leiten können; denn er wird leichter auf das menschliche Herz wohlgefällig wirken, treffender über das, was auf das menschliche Herz so wirken soll, urtheilen können, wenn er weiß, warum und unter welchen Bedingungen das menschliche Herz an schönen und erhabenen Gegenständen Wohlgefallen finde, und was es eigentlich sey, was an ihnen das menschliche Herz mit solcher Zaubergewalt an sich zieht.

Anmerkung 2.

Hieraus läßt sich auch für die Behandlung der Ästhetik eine wichtige Folgerung ziehen. Sie will nähmlich, wenn sie eine gründliche, echtphilosophische Wissenschaft seyn soll, nicht anders behandelt seyn, als jede andere philosophische Disciplin. Die Forderung, die man in den neuesten Zeiten so oft an den Ästhetiker gethan hat, daß er selbst vom poetischen Geiste beseelt seyn und mit poetischem Geiste darstellen solle, ist daher durchaus unstatthaft. Es ist überhaupt auffallend, aber wohl begreiflich, daß diejenigen, welche dergleichen Forderungen machen, selten selbst vom wahren poetischen Geiste beseelt, sondern entweder bloße Verkünstler, oder schwülstige, affectirte Prosaisten sind. Man könnte sie aber auch fragen, warum der Ästhetiker gerade vom poetischen Geiste, und nicht auch vom musikalischen, plastischen, mimischen u. s. w. beseelt seyn solle? Oder meint man, daß derjenige, welcher den Einen Geist habe, auch alle übrigen zugleich mit besitzen müsse? Da möchte aber die Erfahrung gerade das Gegentheil beweisen, indem sie große Dichter und Mahler ohne Talent für Musik und Tanz, und große Ton- und Tanzkünstler ohne Sinn für Poesie

und Mahlerey in Menge aufzeigen kann *). Ist nun derjenige, der über die Kunst philosophirt, selbst Künstler in dem einen oder anderen Fache, so wird er die Ästhetik überhaupt nur aus dem Standpuncte seines Faches betrachten und bearbeiten, mithin einseitig werden. Daher gibt es so viele Ästhetiken, die mit der Poesie anfangen und enden, weil ihre Verfasser vom poetischen Geiste gleichsam so besessen waren, daß sie sich von dieser Kunst gar nicht losreißen konnten, um auch andere eines nur flüchtigen Blickes zu würdigen **). — Zum Philosophiren, es sey über welchen Gegenstand es wolle, gehört die größte Besonnenheit des Geistes, die sich zwar mit einer gemäßigten Wärme, aber nicht

*) Wär es z. B. wohl möglich, daß so viele große Tonkünstler ihre ganze Kunst an die erbärmlichsten Texte, die nicht den mindesten poetischen Werth hatten, verschwendeten, wenn sie nicht, entblößt von allem poetischen Geiste, nur Sinn für das in unarticulirten Tönen darstellbare Ästhetisch-wohlgefällige gehabt hätten?

**) Auch in der neuesten Vorschule der Ästhetik, deren Verfasser ebenfalls meint (Vorr. S. 19), die rechte Ästhetik werde nur einst von einem, der Dichter und Philosoph zugleich zu seyn vermögt, geschrieben werden, hat sich der poetische Geist so laut vernehmen lassen, daß der philosophische kaum hat zu Worte kommen können. Vielleicht erhalten wir aber noch eine Nachschule, in welcher sich auch dieser gehörig wird vernehmen lassen, um aus dem Chaos dunkler und verworrener Vorstellungen eine ästhetische Welt voll Ordnung, Licht, Harmonie und Zusammenhang zu schaffen.

mit jenem Feuer verträgt, welches den Dichter oder den schönen Künstler überhaupt bey seinen Productionen durchdringt *). Ein anderes ist ein ästhetisches (dichterisches, redneriſches, musikalisches, mahlerisches u. s. w.) Werk, ein anderes ein philosophisches Werk über die Ästhetik. Die Poesie mag poetisch, die Ästhetik aber soll philosophisch seyn **) Mag also eine Ästhetik mit schönen Redensarten, witzigen Vergleichungen, humoristischen Einfällen und anderen dergleis

*) Treffend und schön sagt die Vorschule der Ästhetik (S. 18.): «Keine Hand kann den poetischen, lyrischen Pinsel fest halten und führen, in welcher der Fiederpuls der Leidenschaft schlägt.» — Aber eben so richtig kann man auch sagen: Keine Hand kann den Faden der philosophischen Untersuchung fest halten und fortführen, in welche das Feuer poetischer Begeisterung überströmt.

**) Eine poetische Ästhetik wäre eigentlich ein Lehrgedicht über die Ästhetik, wie man Lehrgedichte über die Dichtkunst selbst (poetische Poetiken) hat. Sonderbar daß eben die, welche alle didactische Poesie verdammen, eine poetische Didactik einführen oder die Wissenschaft selbst poetisch behandeln wollen! Sie sollten doch wenigstens bedenken, daß ein in Prose geschriebenes Lehrgedicht nicht mehr werth sey, als ein in Versen geschriebenes. Oder ist etwa die neue Prose noch poetischer als die alte Poesie, die immer in Versen redete? Oder ist dieses Gewand der Poesie seit Vater Homer schon so abgetragen, daß man es nun endlich einmahl wegwerfen muß, um recht gemächlich überall, auch in den Wissenschaften, statt zu denken, dichten, und, statt zu philosophiren, phantasiren zu können?

sondern bloß mit Erzeugung oder vielmehr Auffindung des Wahren. Es kann daher nicht einmahl die Ästhetik, ungeachtet sie Untersuchungen über das Schöne und die schöne Kunst anstellt, eine schöne Wissenschaft genannt werden — denn auch ihr ist es in dieser Hinsicht nur um Wahrheit zu thun — geschweige irgend eine andere Wissenschaft. Was man sonst schöne Wissenschaften nannte, sind nichts anderes als schöne Künste, nähmlich die redenden. Durch den für die Kunst überhaupt zufälligen Umstand, daß einige Künste zur Darstellung des Ästhetisch-wohlgefälligen sich der Worte bedienen, mithin ihre Erzeugnisse auch in schriftlichen Werken, gleich den Erzeugnissen der Wissenschaft oder Gelehrsamkeit, dargelegt und aufbewahrt, und zuletzt selbst wieder Gegenstände einer wissenschaftlichen oder gelehrten Untersuchung werden können, entstand bey den Franzosen zuerst die falsche Benennung belles lettres im Gegensatze gegen die beaux arts, und hernach bey den leider so oft das Französische nachahmenden Deutschen die eben so falsche Benennung schöne Wissenschaften als Gegensatz der schönen Künste *). Ferner ist die Ästhetik nur in gewisser Hinsicht (nähmlich in

*) Man hat zu den belles lettres oder schönen Wissenschaften sogar auch alle die zum Verständniß und zur Beurtheilung alter Kunstwerke nöthigen philologischen, historischen, antiquarischen Kenntnisse und überhaupt alles, was man sonst auch wohl die Humaniora oder humanistischen Studien nannte, gerechnet. Sonach müßte der Belletrist oder Schönwissenschaftler nicht bloß Künstler, sondern ein wahrer Polyhistor seyn.

Anſehung ihres angewandten Theiles) eine Theorie der ſchönen Künſte; an und für ſich betrachtet iſt ſie eine Theorie vom Schönen und Erhabenen überhaupt, worüber ſie alſo nicht bloß, wiefern es durch die Kunſt dargeſtellt, ſondern auch, wiefern es in der Natur ſelbſt als ihr Product angetroffen wird, Unterſuchungen anzuſtellen hat. Denn daß das Schöne (und wohl gar auch das Erhabene?) nur in der Kunſt, nicht aber auch in der Natur anzutreffen ſey, wie Manche neuerdings gemeint haben, iſt eine durchaus unſtatthafte Behauptung. Oder kann eine lebende Menſchengeſtalt nicht eben ſo wohl als eine durch den Pinſel oder Meißel dargeſtellte Object eines Geſchmacksurtheils ſeyn? Und wenn ſie dieß ſeyn kann, wird nicht jene eben ſo gut wie dieſe ſchön zu nennen ſeyn, im Falle ſie mit derſelben Art, wenn auch vielleicht mit einem verſchiedenen Grade des Wohlgefallens vom Beſchauer betrachtet wird? — Doch die Äſthetik ſelbſt wird und muß hierüber noch nähere Auskunft geben. Es folgt aber daraus noch weiter, daß man die Äſthetik auch nicht ſchlechtweg eine Philoſophie der Kunſt nennen könne. Denn wenn nicht bloß Kunſtwerke, ſondern auch Naturproducte ein äſthetiſches Wohlgefallen erwecken, ſo muß die Äſthetik über das Schöne in der Natur ſo wohl als über das Kunſtſchöne philoſophiren. Wollte man aber etwa ſagen, die ſchöne Natur erſcheine uns als eine Künſtlerinn, und es werde ein ſchönes Naturproduct, als Object eines Geſchmacksurtheils, von uns nach der Analogie oder in der Qualität eines ſchönen Kunſtwerks betrachtet, ſo wäre dieß doch nur eine leere Ausflucht, da beyderley Producte nach ganz ver-

schiedenen Gesetzen entstehen, und daher in Ansehung ihres Ursprungs einen ganz verschiedenen Charakter haben. Aber auch dieß wird sich im Verfolg unserer Untersuchung besser als im Anfange derselben einsehen lassen. Hier war es uns nur um die Rechtfertigung des Nahmens zu thun, unter welchem sich dieser dritte Theil des theoretisch-philosophischen Systems producirt.

§. 2.

Da die Aesthetik bloß eine aus der Natur des menschlichen Geistes selbst geschöpfte Rechenschaft über die Gründe des ästhetischen Wohlgefallens, so weit dieselben erkennbar sind, geben soll (§. 1.), so kann sie weder den Geschmack als das ästhetische Beurtheilungsvermögen, noch das Kunstgenie als das ästhetische Productionsvermögen erzeugen, sondern sie muß beyde als gegeben voraussetzen und kann zu deren Entwickelung und Ausbildung nur als entferntes Hülfsmittel betrachtet werden.

Anmerkung 1.

Man hat von der Ästhetik oft zu viel gefordert und darum, weil sie das Geforderte nicht leisten konnte, die Wissenschaft selbst in Ansehung ihres Werths unbillig beurtheilt und in Mißkredit gebracht. Als philosophische Disciplin hat sie es gar nicht weder mit Beurtheilung noch mit Hervorbringung schöner Kunstwerke zu thun, kann also in so fern weder dem Kunstrichter noch dem Künstler selbst bey ihren Arbeiten unmittelbare Anleitung geben. Die Natur muß hier das Beste thun, indem sie den Menschen so organisiren muß,

daß er im Stande ist, etwas Ästhetisch-wohlgefälliges entweder selbst hervorzubringen oder wenigstens richtig zu beurtheilen. Zu jenem gehört Genie, zu diesem Geschmack *). Beyde werden zunächst entwickelt und ausgebildet durch öftere Contemplation des Schönen und Erhabenen in Natur und Kunst, durch fleißiges Studium schon vorhandener Kunstwerke, was mehr ist als bloße Beschauung, und durch eigene Übung nach guten Mustern. Alles dieß kann aber geschehen, ohne im Besitz der Wissenschaft zu seyn, welche Ästhetik heißt und eigentlich keine Wissenschaft für den Künstler und Kunstrichter, sondern lediglich für den Philosophen ist, der sich selbst verstehen, mithin auch vom ästhetischen Wohlgefallen, das er im menschlichen Bewußtseyn als Thatsache findet, sich selbst eine vernünftige Rechenschaft geben will. Auch läßt sich schon historisch beweisen, daß es keiner Ästhetik bedarf, um ein schönes Kunstwerk hervorzubringen oder, wenn es hervorgebracht ist, mit Wohlgefallen zu betrachten und mit Geschmack zu beurtheilen. Künstler, Kunstrichter und Liebhaber der Kunst hat es gegeben, eh' es noch eine Ästhetik gab und die höchste Blüthe der älteren und neueren Kunst war längst vorüber, als diese Wissenschaft sich auszubilden anfing, obwohl Elemente derselben sich zer-

*) Von beyden muß die Ästhetik ausführlich handeln. Es gibt aber Ästhetiken, die viel vom Genie und wenig oder nichts vom Geschmacke sagen, und wieder andere, die viel vom Geschmacke reden, und darüber das Genie vergessen.

streut in mancherley Schriften fanden *). Wenn demnach die Ästhetik Künstlern, Kunstrichtern und Kunstliebhabern nützen soll, so kann sie es nur in so fern, als jene mit philosophischem Geist ihr Geschäft treiben, als sie die tiefer liegenden Bedingungen der ästhetischen Wirksamkeit des menschlichen Gemüths erforschen, als sie sich selbst eine gründlichere Rechenschaft von ihrem Verfahren im Hervorbringen, Beurtheilen und genußvollen Beschauen des Schönen und Erhabenen geben wollen — eine Rechenschaft, die derjenige nicht geben kann, der bloß nach dunkeln Gefühlen und unbestimmten Begriffen in seinem Denken und Thun sich richtet. Entfernter Weise wird freylich jene Kenntniß den, der von Natur schon in ästhetischer Hinsicht reichlich ausgestattet ist, bey seiner ästhe-

*) Es verlohnte sich wohl der Mühe, wenn jemand diese zerstreuten Elemente aus den Schriften der Alten sammeln und gehörig zusammenstellen wollte, wie es in besonderer Beziehung auf die Beredsamkeit in Wiedeburg's praecepta rhetorica e libris Aristotelis, Ciceronis, Quinctiliani, Demetrii et Longini collecta, disposita passimque suppleta (Braunschweig. 1785. 8.) geschehen ist, wobey aber vor allen Anderen Plato nicht vergessen werden dürfte, in dessen Dialogen, besonders denen, welche Hippias major, Phaedrus, Symposium und De republica überschrieben sind, viele ästhetische Bemerkungen von allgemeiner Beziehung vorkommen. Man würde aus einer solchen Sammlung sehen, daß die Alten in der Ästhetik gar nicht so unwissend waren, ob sie gleich noch keine Wissenschaft unter diesem Nahmen kannten, und das Ästhetische häufig mit dem Logischen und Metaphysischen vermischten.

tischen Thätigkeit unterstützen und leiten können; denn er wird leichter auf das menschliche Herz wohlgefällig wirken, treffender über das, was auf das menschliche Herz so wirken soll, urtheilen können, wenn er weiß, warum und unter welchen Bedingungen das menschliche Herz an schönen und erhabenen Gegenständen Wohlgefallen finde, und was es eigentlich sey, was an ihnen das menschliche Herz mit solcher Zaubergewalt an sich zieht.

Anmerkung 2.

Hieraus läßt sich auch für die Behandlung der Ästhetik eine wichtige Folgerung ziehen. Sie will nähmlich, wenn sie eine gründliche, echtphilosophische Wissenschaft seyn soll, nicht anders behandelt seyn, als jede andere philosophische Disciplin. Die Forderung, die man in den neuesten Zeiten so oft an den Ästhetiker gethan hat, daß er selbst vom poetischen Geiste beseelt seyn und mit poetischem Geiste darstellen solle, ist daher durchaus unstatthaft. Es ist überhaupt auffallend, aber wohl begreiflich, daß diejenigen, welche dergleichen Forderungen machen, selten selbst vom wahren poetischen Geiste beseelt, sondern entweder bloße Verkünstler, oder schwülstige, affectirte Prosaisten sind. Man könnte sie aber auch fragen, warum der Ästhetiker gerade vom poetischen Geiste, und nicht auch vom musikalischen, plastischen, mimischen u. s. w. beseelt seyn solle? Oder meint man, daß derjenige, welcher den Einen Geist habe, auch alle übrigen zugleich mit besitzen müsse? Da möchte aber die Erfahrung gerade das Gegentheil beweisen, indem sie große Dichter und Mahler ohne Talent für Musik und Tanz, und große Ton- und Tanzkünstler ohne Sinn für Poesie

und Mahlerey in Menge aufzeigen kann *). Ist nun derjenige, der über die Kunst philosophirt, selbst Künstler in dem einen oder anderen Fache, so wird er die Ästhetik überhaupt nur aus dem Standpuncte seines Faches betrachten und bearbeiten, mithin einseitig werden. Daher gibt es so viele Ästhetiken, die mit der Poesie anfangen und enden, weil ihre Verfasser vom poetischen Geiste gleichsam so besessen waren, daß sie sich von dieser Kunst gar nicht losreißen konnten, um auch andere eines nur flüchtigen Blickes zu würdigen **). — Zum Philosophiren, es sey über welchen Gegenstand es wolle, gehört die größte Besonnenheit des Geistes, die sich zwar mit einer gemäßigten Wärme, aber nicht

*) Wär es z. B. wohl möglich, daß so viele große Tonkünstler ihre ganze Kunst an die erbärmlichsten Texte, die nicht den mindesten poetischen Werth hatten, verschwendeten, wenn sie nicht, entblößt von allem poetischen Geiste, nur Sinn für das in unarticulirten Tönen darstellbare Ästhetisch-wohlgefällige gehabt hätten?

**) Auch in der neuesten Vorschule der Ästhetik, deren Verfasser ebenfalls meint (Vorr. S. 19), die rechte Ästhetik werde nur einst von einem, der Dichter und Philosoph zugleich zu seyn vermögt, geschrieben werden, hat sich der poetische Geist so laut vernehmen lassen, daß der philosophische kaum hat zu Worte kommen können. Vielleicht erhalten wir aber noch eine Nachschule, in welcher sich auch dieser gehörig wird vernehmen lassen, um aus dem Chaos dunkler und verworrener Vorstellungen eine ästhetische Welt voll Ordnung, Licht, Harmonie und Zusammenhang zu schaffen.

mit jenem Feuer verträgt, welches den Dichter oder den schönen Künstler überhaupt bey seinen Productionen durchdringt *). Ein anderes ist ein ästhetisches (dichterisches, redneriſches, musikalisches, mahlerisches u. s. w.) Werk, ein anderes ein philosophisches Werk über die Ästhetik. Die Poesie mag poetisch, die Ästhetik aber soll philosophisch seyn **) Mag also eine Ästhetik mit schönen Redensarten, witzigen Vergleichungen, humoristischen Einfällen und anderen dergleis

*) Treffend und schön sagt die Vorschule der Ästhetik (S. 18.): «Keine Hand kann den poetischen, lyrischen Pinsel fest halten und führen, in welcher der Fiederpuls der Leidenschaft schlägt.» — Aber eben so richtig kann man auch sagen: Keine Hand kann den Faden der philosophischen Untersuchung fest halten und fortführen, in welche das Feuer poetischer Begeisterung überströmt.

**) Eine poetische Ästhetik wäre eigentlich ein Lehrgedicht über die Ästhetik, wie man Lehrgedichte über die Dichtkunst selbst (poetische Poetiken) hat. Sonderbar daß eben die, welche alle didactische Poesie verdammen, eine poetische Didactik einführen oder die Wissenschaft selbst poetisch behandeln wollen! Sie sollten doch wenigstens bedenken, daß ein in Prose geschriebenes Lehrgedicht nicht mehr werth sey, als ein in Versen geschriebenes. Oder ist etwa die neue Prose noch poetischer als die alte Poesie, die immer in Versen redete? Oder ist dieses Gewand der Poesie seit Vater Homer schon so abgetragen, daß man es nun endlich einmahl wegwerfen muß, um recht gemächlich überall, auch in den Wissenschaften, statt zu denken, dichten, und, statt zu philosophiren, phantasiren zu können?

chen pigmentis et lenociniis noch so reichlich ausgestattet seyn — sie ist doch nur ein Zwittergeschöpf, das weder dem Philosophen noch selbst dem Künstler wahrhaft frommt. Denn beyde werden lieber nach einem echten Kunstwerke greifen, wenn sie den Genuß der Kunst, oder nach einem echtwissenschaftlichen Werke, wenn sie Belehrung über die Kunst suchen. Daß übrigens einige Bekanntschaft mit der Kunst und deren Werken auch beym Philosophiren über die Kunst vorausgesetzt werde, ist gewiß. Diese ist aber bey der gegenwärtigen Verbreitung dichterischer, redneriſcher, musikalischer, plastischer, graphischer, architectonischer, theatralischer und anderer Kunstwerke eben nicht schwer zu erringen, und braucht weder umfassende Kenntniß alles Vorhandenen, noch tiefe Einweihung in die Geheimnisse der ausübenden Kunst selbst zu seyn. Jene bleibt billig den eigentlichen Kunstkennern und diese den Künstlern von Profession überlassen nach dem alten Spruche: Non omnia possumus (nec — könnte man hinzusetzen — debemus posse) omnes *).

*) Das Philosophiren über die Kunst und das Ausüben derselben sind zwey so ganz verschiedene Thätigkeiten, daß unter tausend Künstlern sich kaum einer findet, der zugleich Kunstphilosoph wäre. Auch fordert man dieß nicht einmahl vom Künstler als solchem, oder, wie man sagt, vom practischen Künstler, sondern nur vom theoretischen, d. h. von demjenigen, der die Theorie seiner Kunst wissenschaftlich darstellen will. Hierzu gehört freylich einerseits vertraute Bekanntschaft mit derjenigen Kunst, deren Theorie dargestellt werden soll, und andererseits wissenschaftliche,

§. 3.

Die Aesthetik muß zuvörderst die transcendentalen Bedingungen des ästhetischen Wohlgefallens und der davon abhängigen Geschmacksurtheile an und für sich zu erforschen suchen, sodann aber auch auf die empirischen Arten und Gegenstände reflectiren, wie und an welchen das Wohlgefällige dargestellt oder etwas hervorgebracht werden kann, was in dem Wahrnehmenden ein Gefühl der Lust erregt. In jener Hinsicht heißt sie reine, in dieser angewandte Geschmackslehre (Aesthetica pura et adplicata). Die letzte muß also die schönen Künste systematisch obwohl nur summarisch darstellen, indem die besondere Theorie einer jeden schönen Kunst von dem Gebiethe der Aesthetik überhaupt oder der allgemeinen Geschmackslehre ausgeschlossen bleibt.

Anmerkung.

Die Betrachtung des Ästhetisch-wohlgefälligen nach seinen verschiedenen Arten, und die Erforschung

---

insonderheit philosophische Bildung. Aber die Ästhetik, wie fern sie Philosophie der Kunst überhaupt ist, soll von keiner einzigen Kunst eine Theorie aufstellen. Mithin braucht auch der Ästhetiker nicht in die Geheimnisse irgend einer einzelnen Kunst, geschweige aller zusammen, eingeweiht zu seyn. Ihr allgemeiner Charakter und Effect läßt sich auch ohne dieß beurtheilen.

der Gründe des ästhetischen Wohlgefallens, wie fern es ein Resultat ursprünglicher Gemüthsbestimmungen ist (Fund. §. 70.), ist Sache der reinen Geschmackslehre. Da es aber in der Erfahrung verschiedene Mittel, etwas Wohlgefälliges zu produciren, gibt (z. B. Töne, Farben, Geberden u. d. g.), so müssen diese in der angewandten Geschmackslehre dergestalt untersucht und aufgestellt werden, daß das Gebieth der schönen Kunst gleichsam vollständig ausgemessen, oder die verschiedenen Zweige der schönen Kunst in ihrer Totalität und ihrem organischen Zusammenhange erkannt werden. Die angewandte Ästhetik muß also von der schönen Kunst in ihrem ganzen Umfange handeln und kann daher als allgemeine Theorie der schönen Künste oder als Philosophie der Kunst (§. 1. Anm. 3.) charakterisirt werden. Aber eben darum weil sie nur eine allgemeine Theorie ist, darf sie nicht in die besondere Theorie einzelner schönen Künste eingreifen — ein Fehler, dessen sich diejenigen Ästhetiker schuldig machen, welche in der Ästhetik von der Poesie und Beredsamkeit ausführlich, von den übrigen schönen Künsten aber nur summarisch handeln. Der Grund dieser fehlerhaften Behandlungsart läßt sich leicht einsehen. Die Werke der Poesie und Beredsamkeit sind wegen ihrer Darstellbarkeit durch Schrift am meisten unter gebildeten Völkern verbreitet und daher auch am leichtesten zu haben, zu genießen und zu studiren. Die Bekanntschaft mit denselben ist folglich bey den meisten Ästhetikern vertrauter und lebendiger, als mit den Werken der übrigen schönen Künste. Allein wegen dieses zufälligen Vortheils kommt jenen Werken an und für sich betrachtet kein höherer

Werth zu, als anderen Kunstwerken. Der Ästhetiker darf daher jene beyden Künste auch nicht mit größerer Vorliebe und Ausführlichkeit behandeln; er muß vielmehr allen ohne Ausnahme in der Wissenschaft oder Speculation eine gleiche Theilnahme schenken, wenn er auch in der Praxis dieser oder jener vorzugsweise huldigt. Wie man demnach vom Ästhetiker als solchem keine besondere Theorie der Baukunst, Bildhauerkunst, Mahlerkunst, Tonkunst u. s. w. fordert, so soll die Ästhetik auch nicht zugleich eine besondere Theorie der Dichtkunst und Redekunst aufstellen, oder mit anderen Worten, sie soll weder Poetik noch Rhetorik seyn. Die Theorie der einzelnen schönen Künste fordert stets ein eigenes Studium, und da dieß dem Ästhetiker, dessen philosophische Speculation bloß aufs Allgemeine gerichtet ist, nicht zugemuthet werden kann, so soll er jene denen überlassen, die sich dem Studium dieser oder jener Kunst nach dem natürlichen Instinct ihres eigenen Kunstsinnes vorzugsweise gewidmet haben, und die daher auch wenn sie zugleich philosophischen Geist haben, die Aufgabe einer besonderen Theorie glücklicher lösen werden, als der ästhetische Philosoph oder philosophirende Ästhetiker *).

*) Man könnte die Ästhetik eben so, wie die Logik (Log. §. 10.) in die allgemeine und besondere eintheilen. Was dort von der besonderen Logik erwiesen worden, gilt auch von der besonderen Ästhetik. Beyde gehören nicht ins Gebieth der Philosophie, wenn anders diese Wissenschaft bestimmte Gränzen haben und nicht alles, was durch Philosophie bestimmbar ist, darum auch sofort zur Philosophie gehören soll.

Der Aesthetik

erster Theil.

Reine Geschmackslehre.

§. 4.

Die reine Geschmackslehre kann die transcendentalen Bedingungen des ästhetischen Wohlgefallens und der davon abhängigen Geschmacksurtheile nicht anders erforschen (§. 3.) als dadurch, daß sie diejenigen Eigenschaften der Dinge in Erwägung zieht, welche dem Bewußtseyn zu Folge ein ästhetisches Wohlgefallen bewirken, und untersucht, warum dieselben einen solchen Eindruck auf das Gemüth machen. Die Vorstellungen, welche sich auf jene Eigenschaften beziehen, sollen ästhetische Ideen heißen — weil die Vernunft als das Vermögen der Ideen (Fund. §. 81.) bey der Vorstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen auf eine eigenthümliche Art wirksam ist, wie sich in der Fol-

ge aus der Untersuchung selbst ergeben wird — so wie die Urtheile, welche sich auf jene Eigenschaften beziehen und denen daher diese Ideen zum Grunde liegen, ästhetische Urtheile genannt werden sollen. Die reine Geschmackslehre wird also am natürlichsten in die Lehre von den ästhetischen Ideen (ideologia aesthetica) und die Lehre von den ästhetischen Urtheilen (crimatologia aesthetica) eingetheilt werden können.

Anmerkung.

Der Ausdruck ästhetische Ideen wird zuweilen auch von solchen Vorstellungen gebraucht, welche die Einbildungskraft entwirft, um nach ihnen etwas Ästhetisch-wohlgefälliges zu produciren. Da aber diese Ideen nur so fern ästhetisch sind und mittelst dieser Producte ein ästhetisches Wohlgefallen bewirken, als sie sich auf obige Ideen beziehen und gleichsam an deren ästhetischem Charakter theilnehmen, so machen wir mit Recht einen Unterschied zwischen ursprünglichen und abgeleiteten ästhetischen Ideen, und machen in der Ästhetik bloß jene zu einem besonderen Gegenstande philosophischer Untersuchung. Eine Darstellung der abgeleiteten ästhetischen Ideen gehört nicht in das Gebieth der Philosophie, sondern in das Gebieth der empirischen oder historischen Kunstlehre, wovon die artistische Archäologie oder die Lehre von den Antiken einen besonderen Theil ausmacht. In dieser muß gezeigt werden, wie die Künstler in ihren Werken die ursprünglichen ästhetischen Ideen auf die mannigfaltigste Weise entwickelt, fortgebildet, aus-

gedrückt und dargestellt haben, welches sich aber gar nicht zeigen läßt, wenn man nicht die ästhetischen Ideen in ihrer Ursprünglichkeit vorher kennen gelernt hat *).

*) Die sogenannten Ideale der Griechen sind lauter abgeleitete ästhetische Ideen. Von ihnen handelt daher der Kunstarchäolog. Wir werden in der ästhetischer Ideologie das Urideal aufzusuchen haben, worauf sich alle jene Ideale zuletzt beziehen.

Der reinen Geſchmackslehre

erſter Abſchnitt.

Äſthetiſche Ideologie.

§. 5.

Wir ſind uns bewußt, daß wir an gewiſſen Gegenſtänden eine eigenthümliche Art des Wohlgefallens finden, welche Geſchmackslust heißt. Dieſes Wohlgefallen kann ſich entweder auf die Qualität oder auf die Quantität der Objecte beziehen. In jenem Falle iſt es ihre Schönheit, in dieſem ihre Erhabenheit, welche das Luſtgefühl erregt. Die äſthetiſche Ideologie muß alſo zuvörderſt dieſe beyden äſthetiſchen Grundcharaktere der Dinge in Erwägung ziehen, um hernach auch diejenigen Eigenſchaften der Dinge zu betrachten, welche theils mit der Schönheit, theils mit der Erhabenheit verwandt ſind, und um dieſer Verwandtſchaft willen ein äſthetiſches Wohlgefallen im menſchlichen Gemüthe bewirken.

Die Ideologie zerfällt daher wiederlin drey besondere Hauptstücke.

Anmerkung.

Das ästhetische Wohlgefallen überhaupt ist eine allgemeine Thatsache des Bewußtseyns, oder eine Gemüthsbestimmung, die unter gewissen Bedingungen in dem Bewußtseyn eines jeden Menschen erscheint, die daher auch von jedem, der über die Geschmackslust zu philosophiren beginnt, anerkannt werden muß. Denn wenn gleich nicht allen dasselbe gefällt, weil die subjectiven und empirischen Bedingungen, von welchen jenes Wohlgefallen zum Theil abhängig ist, bey verschiedenen Individuen verschieden seyn und unter gewissen Umständen ganz fehlen können (z. B. bey Blinden, Tauben, Blödsinnigen, oder noch ganz rohen und grobsinnlichen Menschen, die nur an demjenigen Vergnügen finden, was ihre Nerven durch einen materialen Reitz in starke Bewegung setzt): so wird doch jeder wohlorganisirte und zu einer gewissen Entwickelung seines geistigen Vermögens heran gewachsene Mensch gewisse Gegenstände mit einem inneren Wohlgefallen wahrnehmen, ohne gerade von ihnen körperlich gereitzt zu werden. Gewisse Gestalten, Bewegungen oder Töne werden seine Aufmerksamkeit rege machen, er wird gern bey ihrer Wahrnehmung verweilen, weil er sein Gemüth dabey von einer höheren als bloß sinnlichen Lust durchdrungen fühlt. Dieses Lustgefühl aber ist offenbar ein anderes, wenn ihn die Qualität eines Dinges an sich zieht und gleichsam mit Liebe zu demselben erfüllt, als wenn die Größe desselben ihn ergreift und gleichsam mit Gewalt zur Bewunderung fortreißt. Wer z. B. ein heiteres, mit grünen Feldern

und Wieſen überzogenes, von ſchlängelnden Silberbächen durchſchnittenes, und mit weidenden Heerden bedecktes Thal vor ſich ausgebreitet ſieht, wird ſich ganz anders afficirt fühlen, als wenn er ſich in einer wildromantiſchen Landſchaft befände, wo rauhe über einander gethürmte Felſen mit ihren kahlen Gipfeln in die Wolken reichen und mit ihren überhängenden Wänden einzuſtürzen drohen. Dort wird er, wie ſchön! — hier, wie erhaben! ausrufen, wenn er anders zu Worte kommen kann, und ſein Gefühl ſich nicht in ein ſprachloſes Entzücken oder Staunen auflöſt. — Außer der Schönheit und Erhabenheit aber, als den beyden Hauptcharakteren der Objecte des äſthetiſchen Wohlgefallens, gibt es noch eine Menge von Eigenſchaften der Dinge, die bald mit der Schönheit bald mit der Erhabenheit in einer näheren oder entfernteren Beziehung ſtehen oder wenigſtens unter gewiſſen Bedingungen in eine ſolche Beziehung treten können (z. B. das Anmuthige, Zierliche, Naive, Komiſche, Feyerliche, Prächtige, Tragiſche u. ſ. w.). Dieſe dürfen daher in einer vollſtändigen Theorie von den Gründen des äſthetiſchen Wohlgefallens nicht übergangen werden. Mithin muß die äſthetiſche Ideologie zur Lehre vom Schönen (calleologia) und vom Erhabenen (hypseologia) als den erſten beyden Hauptſtücken auch noch die Lehre von der äſthetiſchen Verwandtſchaft (syngeneiologia) als drittes Hauptſtück hinzufügen *).

*) Die Ausdrücke καλλεολογια und ὑψεολογια ſind nach der Analogie von τελεολογια gebildet (aus καλλος, die Schönheit, ὑψος, die Erhabenheit, und λογος, welches ſowohl die Rede als die Lehre bedeutet), um

und Wieſen überzogenes, von ſchlängelnden Silberbächen durchſchnittenes, und mit weidenden Heerden bedecktes Thal vor ſich ausgebreitet ſieht, wird ſich ganz anders afficirt fühlen, als wenn er ſich in einer wildromantiſchen Landſchaft befände, wo rauhe über einander gethürmte Felſen mit ihren kahlen Gipfeln in die Wolken reichen und mit ihren überhängenden Wänden einzuſtürzen drohen. Dort wird er, wie ſchön! — hier, wie erhaben! ausrufen, wenn er anders zu Worte kommen kann, und ſein Gefühl ſich nicht in ein ſprachloſes Entzücken oder Staunen auflöſt. — Außer der Schönheit und Erhabenheit aber, als den beyden Hauptcharakteren der Objecte des äſthetiſchen Wohlgefallens, gibt es noch eine Menge von Eigenſchaften der Dinge, die bald mit der Schönheit bald mit der Erhabenheit in einer näheren oder entfernteren Beziehung ſtehen oder wenigſtens unter gewiſſen Bedingungen in eine ſolche Beziehung treten können (z. B. das Anmuthige, Zierliche, Naive, Komiſche, Feyerliche, Prächtige, Tragiſche u. ſ. w.). Dieſe dürfen daher in einer vollſtändigen Theorie von den Gründen des äſthetiſchen Wohlgefallens nicht übergangen werden. Mithin muß die äſthetiſche Ideologie zur Lehre vom Schönen (calleologia) und vom Erhabenen (hypseologia) als den erſten beyden Hauptſtücken auch noch die Lehre von der äſthetiſchen Verwandtſchaft (syngeneiologia) als drittes Hauptſtück hinzufügen *).

*) Die Ausdrücke καλλεολογια und ὑψεολογια ſind nach der Analogie von τελεολογια gebildet (aus καλλος, die Schönheit, ὑψος, die Erhabenheit, und λογος, welches ſowohl die Rede als die Lehre bedeutet), um

Der äſthetiſchen Ideologie erſtes Hauptſtück.

Kalleologie.

§. 6.

Das Schöne (pulcrum) gefällt. Aber auch das Angenehme, das Nützliche, das Wahre und das Gute iſt in der Wahrnehmung mit einem gewiſſen Wohlgefallen verknüpft. Iſt alſo das Schöne ſelbſt von anderen Arten wohlgefälliger Dinge verſchieden, ſo muß auch das Wohlgefallen am Schönen von dem Wohlgefallen an dieſen Dingen verſchieden ſeyn. Dieſer Unterſchied muß daher zuvörderſt aufgeſucht werden.

Anmerkung 1.

Da die Äſthetiker über den Begriff des Schönen eigentlich noch gar nicht einig ſind, und deſſen Beſtimmung nicht geringen Schwierigkeiten unterworfen iſt, ſo iſt hierbey die größte Vorſicht nöthig. Er muß daher durch eine allmählige Entwickelung erſt aufgeſucht werden, ſo daß wir von einzelnen Erläuterun-

gen bis zur vollständigen Erklärung nach und nach fortschreiten (Log. §. 122. Anm. 1.). — Etymologisch betrachtet würde schön alles dasjenige seyn, was überhaupt auf eine glänzende oder hervorstechende Art in die Augen fällt; denn es kommt wahrscheinlich her von scheinen in der Bedeutung, wo dieß so viel als glänzen oder schimmern heißt. Für ein noch rohes Gemüth ist nähmlich alles Glänzende oder Schimmernde (z. B. helle Farben) schön; daher auch in der russischen Sprache der Begriff des Schönen durch ein Wort bezeichnet seyn soll, welches eigentlich roth bedeutet, indem diese Farbe den meisten Glanz um sich her verbreitet. Allein bey dieser Erklärung würden wir mit dem gebildeten Geschmacke selbst in Widerstreit gerathen; denn eine Tafel, auf welcher allerley helle Farben, ohne irgend einen Umriß dadurch anzudeuten, ohne alle Verschmelzung und Harmonie aufgetragen wären, würde wohl kein Mensch von gebildetem Geschmacke schön finden; vielmehr würde eine solche Sudeley wegen des grellen Abstichs der Farben gegen, und ihrer Verwirrung unter einander mit großem Mißfallen wahrgenommen werden. Auch würde jene etymologische Erklärung den Begriff des Schönen bloß auf Gegenstände des Gesichts beschränken, da wir doch auch anderen Sinnesobjecten das Prädicat der Schönheit zueignen. Wir müssen also den Begriff des Schönen auf einem anderen Wege zu bestimmen suchen. Hier zeigt sich uns nun als das erste und am allgemeinsten zugestandene Merkmahl des Schönen, daß es gefällt. Denn wiewohl nicht jedem gefällt, was Andere für schön halten, so gefällt doch jedem, was er selbst dafür hält, und zwar hält

er's eben darum für ſchön, weil's ihm gefällt, ſo daß das Wohlgefallen am Gegenſtande dem Urtheil über deſſen Schönheit als conditio sine qua non vorausgeht. Allein der wohlgefälligen Dinge gibt es ſo viele, daß wir mit jenem Merkmahle bey weitem nicht ausreichen. Wir müſſen alſo das Schöne mit anderen wohlgefälligen Dingen vergleichen, um uns des Unterſchiedes, der zwiſchen den verſchiedenen Arten des Wohlgefälligen und des Wohlgefallens ſelbſt ſtatt findet, bewußt zu werden. Denn wenn jede Art des Wohlgefälligen ihren eigenthümlichen Charakter hat, ſo muß auch ſelbſt das Wohlgefallen daran nach ſeinen Gründen oder Quellen verſchieden ſeyn. Indem wir dieſe aufſuchen, werden wir uns den Weg zur näheren Kenntniß des Schönen bahnen.

Anmerkung 2.

Es gefällt aber nächſt dem Schönen auch das Angenehme, Nützliche, Wahre und Gute *). Dieſe Ausdrücke in Anſehung der zum Grunde liegenden Begriffe für identiſch oder ſynonymiſch zu erklären, leidet ſchon der Sprachgebrauch nicht, obwohl der gemeine Redegebrauch zuweilen ſo ſchwankend iſt, daß er ein Wort für das andere ſetzt. Er bedarf aber dann einer Berichtigung durch wiſſenſchaftliche

*) In der Folge werden wir auch das Erhabene als einen beſonderen Gegenſtand des menſchlichen Wohlgefallens betrachten. Da aber dieſer Betrachtung ein eigenes Kapitel gewidmet iſt (§. 5. Anm.), ſo wäre ſie hier am unrechten Orte. Dasſelbe gilt von dem, was wegen ſeiner Verwandtſchaft mit dem Schönen und Erhabenen gefällt.

Sonderung der Begriffe, damit jedem sein angemessener Ausdruck angewiesen und erhalten werde. So wird freylich auch das Wort schön im gemeinen Leben oft gemißbraucht und auf Dinge angewandt, denen im eigentlichen Sinne dieses Prädicat nicht zukommt. Allein der Ästhetiker darf sich dadurch nicht irre führen lassen, sondern muß vielmehr durch sein Philosophiren dem Mißbrauche der Wörter vorbeugen und die daraus entstehende Verwirrung der Begriffe verhüthen. Denn es ist Pflicht der Wissenschaft, zum klaren und deutlichen Bewußtseyn zu bringen, was im gemeinen Redegebrauche sich nur als dunkles und verworrenes Gefühl ankündigt. Wenn demnach jemand an einem heiteren Frühlingstage sagt, daß heute schönes Wetter sey, so würde es richtiger angenehmes heißen. Denn das Wetter selbst (eine gewisse Temperatur oder Modification der atmosphärischen Luft) ist nicht schön, ob es gleich die Gegenstände um uns her (z. B. eine schöne Gegend) in einem besseren Lichte zeigt, und so ihre Schönheit erst recht in die Augen fällt. Das schönmachende oder verschönernde Wetter wird daher leicht mit dem Schönen selbst verwechselt oder metonymisch ein Schönes genannt. Desgleichen wenn jemand einen wohlschmeckenden, kraftvollen, feurigen Wein schön nennt (gleich jenem Kaufmanne, der dem Publicum bekannt machte, er habe schöne Häringe und schönen Käse aus Holland erhalten), so denkt er dabey eben so wenig an eigentliche Schönheit, als derjenige, der eine Erbschaft von einigen Tonnen Goldes oder einen vollen Geldsack schön nennt, sondern beyde haben bloß die Annehmlichkeit oder Nützlichkeit der Dinge, die sie rühmen, im Sinne. Eben so wenn je-

man einen richtigen Beweis oder eine gerechte Handlung ſchön nennt, iſt dieß nichts minder ein Mißbrauch des Wortes ſchön, oder eine Verwechſelung des Schönen mit dem Wahren und Guten. Ein Beweis kann wahr und eine Handlung gut ſeyn, ohne darum auf eine ſchöne Art dargeſtellt oder ausgeführt zu ſeyn, ſo wie umgekehrt ein Beweis oder eine Handlung ſchön ſeyn kann, ohne darum wahr oder gut zu ſeyn *). In allen dieſen und vielen anderen Fällen wird demnach das Schöne mit dem Angenehmen, Nützlichen, Wahren und Guten vom gemeinen Redegebrauche zwar verwechſelt, aber dadurch der weſentliche Unterſchied dieſer Arten des Wohlgefälligen nicht aufgehoben.

§. 7.

Angenehm (jucundum) iſt, was unſeren Trieben und Neigungen Befriedigung gewährt, und nützlich (utile), was als ein Mittel des Angenehmen betrachtet wird. Es muß daher ein Gegenſtand die practiſche Sinnlichkeit unmittelbar oder mittelbar in Bewegung

*) Das feinſinnige Volk der Griechen verknüpfte die Idee des Schönen und des Guten in dem trefflich gebildeten Worte καλοκαγαθια. Es nannte daher zwar oft auch das Gute ſchön (καλον), aber nur wie fern es ſich auf eine ſchöne Weiſe äußert. Beydes an und für ſich betrachtet unterſchieden ſie ſehr wohl; ſonſt hätten ſie es nicht verknüpfen und z. B. ſagen können: Ασκητεος εστι των καλων καγαθων εργων (Xenoph. Cyrop. I, 5, II.). Ihr lebendiger Schönheitsſinn forderte nähmlich, daß das Gute auch unter einer ſchönen Form erſcheinen ſollte.

mans einen richtigen Beweis oder eine gerechte Handlung ſchön nennt, iſt dieß nicht minder ein Mißbrauch des Wortes ſchön, oder eine Verwechſelung des Schönen mit dem Wahren und Guten. Ein Beweis kann wahr und eine Handlung gut ſeyn, ohne darum auf eine ſchöne Art dargeſtellt oder ausgeführt zu ſeyn, ſo wie umgekehrt ein Beweis oder eine Handlung ſchön ſeyn kann, ohne darum wahr oder gut zu ſeyn *). In allen dieſen und vielen anderen Fällen wird demnach das Schöne mit dem Angenehmen, Nützlichen, Wahren und Guten vom gemeinen Redegebrauche zwar verwechſelt, aber dadurch der weſentliche Unterſchied dieſer Arten des Wohlgefälligen nicht aufgehoben.

§. 7.

Angenehm (jucundum) iſt, was unſeren Trieben und Neigungen Befriedigung gewähret, und nützlich (utile), was als ein Mittel des Angenehmen betrachtet wird. Es muß daher ein Gegenſtand die practiſche Sinnlichkeit unmittelbar oder mittelbar in Bewegung

*) Das feinſinnige Volk der Griechen verknüpfte die Idee des Schönen und des Guten in dem trefflich gebildeten Worte καλοκαγαθια. Es nannte daher zwar oft auch das Gute ſchön (καλον), aber nur wie fern es ſich auf eine ſchöne Weiſe äußert. Beydes an und für ſich betrachtet unterſchieden ſie ſehr wohl; ſonſt hätten ſie es nicht verknüpfen und z. B. ſagen können: Ασκητεος εστι των καλων αγαθων εργων (Xenoph. Cyrop. I, 5, II.). Ihr lebendiger Schönheitsſinn forderte nähmlich, daß das Gute auch unter einer ſchönen Form erſcheinen ſollte.

Der reinen Geſchmackslehre

erſter Abſchnitt.

Äſthetiſche Ideologie.

§. 5.

Wir ſind uns bewußt, daß wir an gewiſſen Gegenſtänden eine eigenthümliche Art des Wohlgefallens finden, welche Geſchmackslust heißt. Dieſes Wohlgefallen kann ſich entweder auf die Qualität oder auf die Quantität der Objecte beziehen. In jenem Falle iſt es ihre Schönheit, in dieſem ihre Erhabenheit, welche das Luſtgefühl erregt. Die äſthetiſche Ideologie muß alſo zuvörderſt dieſe beyden äſthetiſchen Grundcharaktere der Dinge in Erwägung ziehen, um hernach auch diejenigen Eigenſchaften der Dinge zu betrachten, welche theils mit der Schönheit, theils mit der Erhabenheit verwandt ſind, und um dieſer Verwandtſchaft willen ein äſthetiſches Wohlgefallen im menſchlichen Gemüthe bewirken.

Die Ideologie zerfällt daher wieder in drey besondere Hauptstücke.

Anmerkung.

Das ästhetische Wohlgefallen überhaupt ist eine allgemeine Thatsache des Bewußtseyns, oder eine Gemüthsbestimmung, die unter gewissen Bedingungen in dem Bewußtseyn eines jeden Menschen erscheint, die daher auch von jedem, der über die Geschmackslust zu philosophiren beginnt, anerkannt werden muß. Denn wenn gleich nicht allen dasselbe gefällt, weil die subjectiven und empirischen Bedingungen, von welchen jenes Wohlgefallen zum Theil abhängig ist, bey verschiedenen Individuen verschieden seyn und unter gewissen Umständen ganz fehlen können (z. B. bey Blinden, Tauben, Blödsinnigen, oder noch ganz rohen und grobsinnlichen Menschen, die nur an demjenigen Vergnügen finden, was ihre Nerven durch einen materialen Reitz in starke Bewegung setzt): so wird doch jeder wohlorganisirte und zu einer gewissen Entwickelung seines geistigen Vermögens heran gewachsene Mensch gewisse Gegenstände mit einem inneren Wohlgefallen wahrnehmen, ohne gerade von ihnen körperlich gereitzt zu werden. Gewisse Gestalten, Bewegungen oder Töne werden seine Aufmerksamkeit rege machen, er wird gern bey ihrer Wahrnehmung verweilen, weil er sein Gemüth dabey von einer höheren als bloß sinnlichen Lust durchdrungen fühlt. Dieses Lustgefühl aber ist offenbar ein anderes, wenn ihn die Qualität eines Dinges an sich zieht und gleichsam mit Liebe zu demselben erfüllt, als wenn die Größe desselben ihn ergreift und gleichsam mit Gewalt zur Bewunderung fortreißt. Wer z. B. ein heiteres, mit grünen Feldern

und Wieſen überzogenes, von ſchlängelnden Silberbächen durchſchnittenes, und mit weidenden Heerden bedecktes Thal vor ſich ausgebreitet ſieht, wird ſich ganz anders afficirt fühlen, als wenn er ſich in einer wildromantiſchen Landſchaft befände, wo rauhe über einander gethürmte Felſen mit ihren kahlen Gipfeln in die Wolken reichen und mit ihren überhängenden Wänden einzuſtürzen drohen. Dort wird er, wie ſchön! — hier, wie erhaben! ausrufen, wenn er anders zu Worte kommen kann, und ſein Gefühl ſich nicht in ein ſprachloſes Entzücken oder Staunen auflöſt. — Außer der Schönheit und Erhabenheit aber, als den beyden Hauptcharakteren der Objecte des äſthetiſchen Wohlgefallens, gibt es noch eine Menge von Eigenſchaften der Dinge, die bald mit der Schönheit bald mit der Erhabenheit in einer näheren oder entfernteren Beziehung ſtehen oder wenigſtens unter gewiſſen Bedingungen in eine ſolche Beziehung treten können (z. B. das Anmuthige, Zierliche, Naive, Komiſche, Feyerliche, Prächtige, Tragiſche u. ſ. w.). Dieſe dürfen daher in einer vollſtändigen Theorie von den Gründen des äſthetiſchen Wohlgefallens nicht übergangen werden. Mithin muß die äſthetiſche Ideologie zur Lehre vom Schönen (calleologia) und vom Erhabenen (hypseologia) als den erſten beyden Hauptſtücken auch noch die Lehre von der äſthetiſchen Verwandtſchaft (syngeneiologia) als drittes Hauptſtück hinzufügen *).

*) Die Ausdrücke καλλεολογια und ὑψεολογια ſind nach der Analogie von τελεολογια gebildet (aus καλλος, die Schönheit, ὑψος, die Erhabenheit, und λογος, welches ſowohl die Rede als die Lehre bedeutet), um

Anmerkung 2.

Das Nützliche unterscheidet sich vom Angenehmen nur durch die Reflexion. Dieses nimmt auch der bloße oder blinde Trieb (instinctus brutus) wahr, jenes erkennt aber nur der auf Ursachen und Wirkungen oder auf den Causalzusammenhang der Dinge reflectirende Verstand. Die Erfahrung lehrt uns nähmlich, daß viele Dinge, wiewohl sie an sich nicht angenehm, ja vielleicht gar unangenehm sind, dennoch gebraucht werden können, um dadurch zum Besitze und Genusse des Angenehmen zu gelangen. Darum heißen solche Dinge nützlich, und im Gegenfalle, wenn ihre Folgen unangenehm sind, schädlich — z. B. Geld, Arzney, Gift — oder auch gut und böse im relativen Sinne, weil sie nicht an und für sich (absolut) sondern nur in Beziehung auf jene Folgen gut und böse sind *). Es kommt daher bey Beurthei-

*) Es kann auch etwas nützlich in Beziehung auf ein anderes nützliches Ding seyn. Das Handwerkzeug ist dem Arbeiter nützlich, um damit ein gewisses Product zu fertigen, und dieses ist ihm nützlich, um Geld daraus zu lösen, und dieses wieder, um gewisse Bedürfnisse zu befriedigen; diese Befriedigung aber ist angenehm. Man kann daher das Nützliche in der ersten, zweyten, dritten Potenz u. s. w. unterscheiden. Aber immer ist die Beziehung des Nützlichen auf das Angenehme als Mittel desselben die Hauptsache, die wir oft schon in der Einbildung anticipiren; daher sich auch jemand über das Nützliche, gleich dem Angenehmen, unmittelbar freuen kann — z. B. der Geitzige über das Geld, das er im Kasten hat. Denkt man aber etwas als nützlich in Beziehung auf ei-

Der äſthetiſchen Ideologie

erſtes Hauptſtück.

Kalleologie.

§. 6.

Das Schöne (pulcrum) gefällt. Aber auch das Angenehme, das Nützliche, das Wahre und das Gute iſt in der Wahrnehmung mit einem gewiſſen Wohlgefallen verknüpft. Iſt alſo das Schöne ſelbſt von anderen Arten wohlgefälliger Dinge verſchieden, ſo muß auch das Wohlgefallen am Schönen von dem Wohlgefallen an dieſen Dingen verſchieden ſeyn. Dieſer Unterſchied muß daher zuvörderſt aufgeſucht werden.

Anmerkung 1.

Da die Äſthetiker über den Begriff des Schönen eigentlich noch gar nicht einig ſind, und deſſen Beſtimmung nicht geringen Schwierigkeiten unterworfen iſt, ſo iſt hierbey die größte Vorſicht nöthig. Er muß daher durch eine allmählige Entwickelung erſt aufgeſucht werden, ſo daß wir von einzelnen Erläuterun-

gen bis zur vollständigen Erklärung nach und nach fortschreiten (Log. §. 122. Anm. 1.). — Etymologisch betrachtet würde schön alles dasjenige seyn, was überhaupt auf eine glänzende oder hervorstechende Art in die Augen fällt; denn es kommt wahrscheinlich her von scheinen in der Bedeutung, wo dieß so viel als glänzen oder schimmern heißt. Für ein noch rohes Gemüth ist nähmlich alles Glänzende oder Schimmernde (z. B. helle Farben) schön; daher auch in der russischen Sprache der Begriff des Schönen durch ein Wort bezeichnet seyn soll, welches eigentlich roth bedeutet, indem diese Farbe den meisten Glanz um sich her verbreitet. Allein bey dieser Erklärung würden wir mit dem gebildeten Geschmacke selbst in Widerstreit gerathen; denn eine Tafel, auf welcher allerley helle Farben, ohne irgend einen Umriß dadurch anzudeuten, ohne alle Verschmelzung und Harmonie aufgetragen wären, würde wohl kein Mensch von gebildetem Geschmacke schön finden; vielmehr würde eine solche Sudeley wegen des grellen Abstichs der Farben gegen, und ihrer Verwirrung unter einander mit großem Mißfallen wahrgenommen werden. Auch würde jene etymologische Erklärung den Begriff des Schönen bloß auf Gegenstände des Gesichts beschränken, da wir doch auch anderen Sinnesobjecten das Prädicat der Schönheit zueignen. Wir müssen also den Begriff des Schönen auf einem anderen Wege zu bestimmen suchen. Hier zeigt sich uns nun als das erste und am allgemeinsten zugestandene Merkmahl des Schönen, daß es gefällt. Denn wiewohl nicht jedem gefällt, was Andere für schön halten, so gefällt doch jedem, was er selbst dafür hält, und zwar hält

er's eben darum für ſchön, weil's ihm gefällt, ſo daß das Wohlgefallen am Gegenſtande dem Urtheil über deſſen Schönheit als conditio sine qua non vorausgeht. Allein der wohlgefälligen Dinge gibt es ſo viele, daß wir mit jenem Merkmahle bey weitem nicht ausreichen. Wir müſſen alſo das Schöne mit anderen wohlgefälligen Dingen vergleichen, um uns des Unterſchiedes, der zwiſchen den verſchiedenen Arten des Wohlgefälligen und des Wohlgefallens ſelbſt ſtatt findet, bewußt zu werden. Denn wenn jede Art des Wohlgefälligen ihren eigenthümlichen Charakter hat, ſo muß auch ſelbſt das Wohlgefallen daran nach ſeinen Gründen oder Quellen verſchieden ſeyn. Indem wir dieſe aufſuchen, werden wir uns den Weg zur näheren Kenntniß des Schönen bahnen.

Anmerkung 2.

Es gefällt aber nächſt dem Schönen auch das Angenehme, Nützliche, Wahre und Gute *). Dieſe Ausdrücke in Anſehung der zum Grunde liegenden Begriffe für identiſch oder ſynonymiſch zu erklären, leidet ſchon der Sprachgebrauch nicht, obwohl der gemeine Redegebrauch zuweilen ſo ſchwankend iſt, daß er ein Wort für das andere ſetzt. Er bedarf aber dann einer Berichtigung durch wiſſenſchaftliche

*) In der Folge werden wir auch das Erhabene als einen beſonderen Gegenſtand des menſchlichen Wohlgefallens betrachten. Da aber dieſer Betrachtung ein eigenes Kapitel gewidmet iſt (§. 5. Anm.), ſo wäre ſie hier am unrechten Orte. Dasſelbe gilt von dem, was wegen ſeiner Verwandtſchaft mit dem Schönen und Erhabenen gefällt.

Sonderung der Begriffe, damit jedem sein angemessener Ausdruck angewiesen und erhalten werde. So wird freylich auch das Wort schön im gemeinen Leben oft gemißbraucht und auf Dinge angewandt, denen im eigentlichen Sinne dieses Prädicat nicht zukommt. Allein der Ästhetiker darf sich dadurch nicht irre führen lassen, sondern muß vielmehr durch sein Philosophiren dem Mißbrauche der Wörter vorbeugen und die daraus entstehende Verwirrung der Begriffe verhüthen. Denn es ist Pflicht der Wissenschaft, zum klaren und deutlichen Bewußtseyn zu bringen, was im gemeinen Redegebrauche sich nur als dunkles und verworrenes Gefühl ankündigt. Wenn demnach jemand an einem heiteren Frühlingstage sagt, daß heute schönes Wetter sey, so würde es richtiger angenehmes heißen. Denn das Wetter selbst (eine gewisse Temperatur oder Modification der atmosphärischen Luft) ist nicht schön, ob es gleich die Gegenstände um uns her (z. B. eine schöne Gegend) in einem besseren Lichte zeigt, und so ihre Schönheit erst recht in die Augen fällt. Das schönmachende oder verschönernde Wetter wird daher leicht mit dem Schönen selbst verwechselt oder metonymisch ein Schönes genannt. Desgleichen wenn jemand einen wohlschmeckenden, kraftvollen, feurigen Wein schön nennt (gleich jenem Kaufmanne, der dem Publicum bekannt machte, er habe schöne Häringe und schönen Käse aus Holland erhalten), so denkt er dabey eben so wenig an eigentliche Schönheit, als derjenige, der eine Erbschaft von einigen Tonnen Goldes oder einen vollen Geldsack schön nennt, sondern beyde haben bloß die Annehmlichkeit oder Nützlichkeit der Dinge, die sie rühmen, im Sinne. Eben so wenn je-

mans einen richtigen Beweis oder eine gerechte Handlung ſchön nennt, iſt dieß nichts minder ein Mißbrauch des Wortes ſchön, oder eine Verwechſelung des Schönen mit dem Wahren und Guten. Ein Beweis kann wahr und eine Handlung gut ſeyn, ohne darum auf eine ſchöne Art dargeſtellt oder ausgeführt zu ſeyn, ſo wie umgekehrt ein Beweis oder eine Handlung ſchön ſeyn kann, ohne darum wahr oder gut zu ſeyn *). In allen dieſen und vielen anderen Fällen wird demnach das Schöne mit dem Angenehmen, Nützlichen, Wahren und Guten vom gemeinen Redegebrauche zwar verwechſelt, aber dadurch der weſentliche Unterſchied dieſer Arten des Wohlgefälligen nicht aufgehoben.

§. 7.

Angenehm (jucundum) iſt, was unſeren Trieben und Neigungen Befriedigung gewährt, und nützlich (utile), was als ein Mittel des Angenehmen betrachtet wird. Es muß daher ein Gegenſtand die practiſche Sinnlichkeit unmittelbar oder mittelbar in Bewegung

*) Das feinſinnige Volk der Griechen verknüpfte die Idee des Schönen und des Guten in dem trefflich gebildeten Worte καλοκαγαθια. Es nannte daher zwar oft auch das Gute ſchön (καλον), aber nur wie fern es ſich auf eine ſchöne Weiſe äußert. Beydes an und für ſich betrachtet unterſchieden ſie ſehr wohl; ſonſt hätten ſie es nicht verknüpfen und z. B. ſagen können: Ασκητεος εστι των καλων καγαθων εργων (Xenoph. Cyrop. I, 5, II.). Ihr lebendiger Schönheitsſinn forderte nähmlich, daß das Gute auch unter einer ſchönen Form erſcheinen ſollte.

dieſe Einſtimmung iſt keines Wegs nothwendig, um ein äſthetiſches Wohlgefallen zu bewirken. Vielmehr kann dieſes auch ohne jene Einſtimmung ſtatt finden. Wer fragt z. B. wenn er Homer's Gedichte mit innigem Wohlgefallen lieſet, ob die in ihnen dargeſtellten Begebenheiten ſich wirklich zugetragen haben oder nicht. Geſetzt es ließe ſich erweiſen, daß nie ein Achill oder Ulyß gelebt habe, daß nie ein trojaniſcher Krieg geführt worden, nie ein griechiſcher Held nach Troja's Zerſtörung in der Welt herum geirrt ſey, würden darum jene Gedichte weniger Werth haben? würde die Überzeugung von der theoretiſchen Ungültigkeit des poetiſch Dargeſtellten das Wohlgefallen an der poetiſchen Darſtellung ſelbſt aufheben? — Niemand glaubt mehr an das Daſeyn jener Gottheiten, von welchen die griechiſche Mythologie ſo viel zu erzählen weiß; wir mißbilligen ſogar in moraliſchreligiöſer Hinſicht einen großen Theil dieſer Erzählungen und den darauf gegründeten heidniſchen Cultus; und doch kann uns die plaſtiſche Darſtellung eines Jupiter's oder Apoll's, einer Juno oder Venus, ſo wie die poetiſche Darſtellung ihrer Schwächen und Leidenſchaften, ihrer unſittlichen Geſinnungen und Handlungen gefallen. Das äſthetiſche Wohlgefallen (am Schönen) muß alſo vom logiſchen und moraliſchen Wohlgefallen (am Wahren und Guten) weſentlich verſchieden ſeyn; da jenes durch die Überzeugung von der theoretiſchen oder practiſchen Gültigkeit deſſen, was uns unter einer ſchönen Form dargeſtellt wird, keineswegs bedingt iſt.

§. 9.

Da alle Gegenſtände des menſchlichen Wohlgefallens eben um dieſes Wohlgefallens willen mit einem gewiſſen Intereſſe verknüpft ſeyn müſſen, ſo iſt auch das Wohlgefallen ſelbſt, es beziehe ſich worauf es wolle, intereſſirt. Da aber das Wohlgefallen am Schönen vom Wohlgefallen am Angenehmen und Nützlichen ſowohl als am Wahren und Guten weſentlich verſchieden iſt (§. 7. und 8.), ſo muß auch das Intereſſe, welches mit dem Schönen als einem Gegenſtande unſeres Wohlgefallens verknüpft iſt, weſentlich verſchieden ſeyn von dem Intereſſe, welches ſich auf die übrigen Gegenſtände des Wohlgefallens bezieht. Es kann daher das Wohlgefallen am Schönen, ob es gleich intereſſirt in allgemeiner Bedeutung des Wortes iſt, dennoch in gewiſſer Hinſicht auch unintereſſirt ſeyn.

Anmerkung.

„Schön iſt" — ſagte Kant's Kritik der Urtheilskraft (S. 5. und 16. Aufl. 2.) — „was ohne alles Intereſſe gefällt." Darauf erwiderte Herder's Kalligone (S. 37.): „Nichts kann ohne Intereſſe gefallen und die Schönheit hat für den Empfindenden gerade das höchſte Intereſſe." — Lange iſt ſeitdem der Streit über die Frage ob das Wohlgefallen

am Schönen intereſſirt oder unintereſſirt ſey, fortgeführet worden, und noch iſt er nicht von den Äſthetikern zur Entſcheidung gebracht. Es könnte indeſſen wohl ſeyn, daß der ganze Streit ein bloßer Wortſtreit wäre, daher entſtanden, daß es verſchiedene Arten des Intereſſes gibt, mithin dieſes Wort bald in allgemeiner bald in beſonderer Bedeutung genommen werden kann. Zwar ſagt die Kritik, das Wohlgefallen am Schönen ſey ohne alles Intereſſe. Sollte dieß nun ſo viel heißen als, ohne irgend eine Art des Intereſſes, ſo wäre die Behauptung allerdings falſch, und was die Kalligone erwidert, ganz richtig. Allein es wäre auch möglich, daß die Kritik das Wort Intereſſe in einer beſchränkteren Bedeutung genommen und ungeachtet der ſcheinbaren Allgemeinheit des Ausdrucks doch nur eine gewiſſe Art des Intereſſes in Gedanken gehabt, mithin bloß die Totalität dieſer Art durch das Wörtchen alles bezeichnet, und ſich alſo nur unbeſtimmt ausgedrückt hätte, was freylich in einem Satze, der einen Begriff erklären ſoll, um ſo fehlerhafter iſt. Um alſo hierüber ins Klare zu kommen, wird es nöthig ſeyn, das Intereſſe, welches mit wohlgefälligen Dingen verknüpft ſeyn kann, im Allgemeinen ſowohl als Beſonderen etwas näher zu betrachten.

§. 10.

Intereſſe überhaupt iſt die Beziehung eines Gegenſtandes auf uns ſelbſt, wie fern er dadurch eine gewiſſe Theilnahme unſeres Gemüths erregt. Nun bezieht ſich das Angenehme und Nützliche auf uns als ſinnliche, das Wahre und Gute aber auf uns als vernünftige We-

sen oder Intelligenzen (§. 7. und 8.). Das Interesse des Angenehmen und Nützlichen ist also selbst ein sinnliches, das des Wahren und Guten aber ein intellectuales oder rationales Interesse. Das sinnliche heißt auch schlechtweg oder im engeren Sinne Interesse.

Anmerkung.

Jeder Gegenstand, der in einer solchen Beziehung auf uns steht, daß er von Seiten unseres Gemüths eine gewisse Theilnahme erregt, interessirt uns (interest aliquid nostri s. nostra — es ist uns woran etwas gelegen) *); daher auch die gemeine Bedeutung

*) Die Kritik der Urtheilskraft sagt (S. 5.): «Interesse wird das Wohlgefallen genannt, was wir mit der Vorstellung der Existenz eines Gegenstandes verbinden.» — Allein Interesse ist nicht das Wohlgefallen selbst, sondern entweder Grund des Wohlgefallens, wenn etwas darum gefällt, weil es interessirt oder Folge desselben, wenn etwas darum interessirt, weil es gefällt. Im ersten Falle geht die, unsere Theilnahme erweckende, Beziehung des Gegenstandes auf uns dem Wohlgefallen an ihm voraus, im zweyten folgt sie dem Wohlgefallen nach. Auch könnte man nicht mit Unrecht sagen, daß uns selbst das Mißfällige in gewisser Hinsicht interessire, z. B. ein Feind, mithin auch darum Wohlgefallen nicht das generische Merkmahl im Begriffe des Interesses sey. Sodann ist das specifische Merkmahl der Existenz des Gegenstandes willkührlich in den Begriff des Interesses aufgenommen. Denn ein eingebildeter Gegenstand, mithin die bloße Vorstellung

des Worts Intereſſe entſtanden iſt. Denn ein Kapital intereſſirt den Beſitzer nur, ſo fern es auf irgend eine Weiſe benutzt oder wenigſtens benutzen könnte. Der (wirkliche oder mögliche) Ertrag des Kapitals iſt alſo eigentlich das, wodurch es in einer ſolchen Beziehung auf den Beſitzer ſteht, daß es die Theilnahme ſeines Gemüths erregt, oder wodurch es ihn intereſſirt. Das Angenehme und Nützliche intereſſirt demnach, ſo fern wir Neigungen und Triebe haben, aus welchen ſinnliche Begierden entſpringen, die befriedigt ſeyn wollen, und durch das Nützliche mittelbare, durch das Angenehme aber unmittelbare Befriedigung erhalten. Es äußert ſich alſo an dieſe Gegenſtände das menſchliche Wohlgefallen, ein bloß ſinnliches Intereſſe, welches auch bey rohen oder unſittlichen Menſchen das herrſchende iſt, indem ſie ihren Trieben und Neigungen unbedingt folgen, und daher alle Sinn für dasjenige haben, was ihnen unmittelbar oder mittelbar Genuß gewährt. Das Wahre und Gute aber intereſſirt, ſo fern wir Verſtand und Vernunft haben, durch welche wir das Allgemeingültige in unſeren Erkenntniſſen und Handlungen einſehen und ſchätzen können, und daher

---

eines Gegenſtandes, kann uns eben ſo wohl intereſſiren, als ein wirklicher. Wollte man hier ſagen, ein eingebildeter Gegenſtand exiſtire doch eben in der Einbildung, ſo würde dieß ein leeres Spiel mit Worten ſeyn, und eine Ausflucht, welche die Kritik ſelbſt verſchmähen müßte. Denn dieſe ſpricht, wie man aus den nachfolgenden Erläuterungen ſieht, von der Exiſtenz des Gegenſtandes, welcher gefällt, außer der bloßen Vorſtellung.

auch ſtreben, es uns eigen zu machen. Es knüpft ſich alſo an dieſe Gegenſtände des menſchlichen Wohlgefallens ein intellectuales oder rationales Intereſſe *), welches auch beym Gebildeteren und Sittlicheren das überwiegende iſt, indem ihn die Erkenntniß des Wahren und die Ausübung des Guten mehr erfreut, als aller Sinnengenuß. Wie jedoch ſelbſt der rohe und unſittliche Menſch, wenn er nicht im höchſten Grade verdorben iſt, das Falſche und Böſe nicht an ſich liebt, ſondern nur als Mittel des Angenehmen und Nützlichen, und daher für das Wahre und Gute immer noch ein gewiſſes, obwohl untergeordnetes, Intereſſe behält, ſo nöthiget auch das Angenehme und Nützliche dem Gebildeteren und Sittlicheren eine gewiſſe Theilnahme ab, weil ſeine ſinnliche Exiſtenz ohne dieſe nicht beſtehen könnte. Wenn wir indeſſen die Geſinnungen oder Handlungen eines Menſchen, oder auch den Menſchen ſelbſt intereſſirt nennen, ſo denken wir dabey nur an das ſinnliche Intereſſe, ſo fern dieſes in einem menſchlichen Gemüthe herrſchend iſt, oder ein Übergewicht über das rationale Intereſſe hat, mithin ein der Sittlichkeit ſelbſt widerſtrebendes Intereſſe, ei-

*) In beſonderer Beziehung auf das Gute heißt es das moraliſche Intereſſe, welches daher nur eine Unterart des intellectualen oder rationalen iſt, indem dieſes ſowohl theoretiſch als practiſch ſeyn kann. Um deßwillen iſt auch die Liebe zum Guten mit der Liebe zum Wahren ſo innig verwandt, daß die eine ohne die andere in ihrer Lauterkeit nicht beſtehen kann, und die Moral ſelbſt die Wahrhaftigkeit zu ihren heiligſten Pflichten zählt.

menden ein Lustgefühl durch seine bloße Form erregt.

Anmerkung.

— Vorläufig heißt diese Erklärung, weil sie den Begriff der Schönheit noch nicht zulänglich bestimmt und bloß den Weg zu einer genaueren Erklärung bahnen soll. Aber die obige Frage wegen des Wohlgefallens am Schönen (§. 9. Anm.) läßt sich nach dieser Erklärung ganz bestimmt auf folgende Art beantworten: Das Wohlgefallen am Schönen ist in materialer (sowohl sinnlicher als intellectualer) Hinsicht, uninteressirt, in formaler aber interessirt. Die Kantische Erklärung: Schön ist, was ohne alles Interesse gefälle, müßte daher richtiger so lauten: Schön ist, was ohne alles materiale Interesse gefällt, wiewohl sie auch so den Begriff nur negativ bestimmen würde. — Hierdurch soll nun keines Wegs geläugnet werden, daß sich mit dem Wohlgefallen am Schönen außer dem formalen Interesse, wodurch allein das reine Geschmacksurtheil bestimmt wird, auch noch ein mannigfaltiges anderweites Interesse verknüpfen könne. Dieses ist aber dann ein heterogenes, in Ansehung der Schönheit bloß zufälliges Interesse, und macht das Geschmacksurtheil zu einem gemischten, d. h. zu einem solchen, worin auch die übrigen interessanten Seiten eines schönen Gegenstandes berücksichtigt werden. So gefällt sich der Mensch selbst im Besitze des Schönen (sowohl der eigenen Schönheit, als solcher Gegenstände, die mit ihm in nächster Verbindung stehen, als schöne Kleider, Geräthschaften, Häuser, Gärten, Gemählde, selbst schöne Männer oder Weiber und Kinder) und denkt dadurch auch Anderen zu gefallen; oder

sirt in der engeren Bedeutung des Worts Interesse (§. 10.) oder frey von sinnlichem Interesse sey, leidet nach den bisherigen Untersuchungen keinen Zweifel. Aber wir können nach eben denselben noch weiter gehen und sagen, daß jenes Wohlgefallen auch frey von intellectualem Interesse sey. Denn das Wohlgefallen am Wahren und Guten ist ein ganz anderes als das reine Wohlgefallen am Schönen. Wenn sich nun gleichwohl an dieses Wohlgefallen ein gewisses Interesse anschließe, wenn wir, indem wir etwas Schönes mit innigem Wohlgefallen betrachten, dadurch im höchsten Grade interessirt werden können, so muß es noch ein anderweites Interesse geben, welches wir am schicklichsten das ästhetische nennen können. Zwar könnte auch das sinnliche Interesse ästhetisch in etymologischer Bedeutung heißen; allein vermöge der durch den Sprachgebrauch einmahl bestimmten Bedeutung des Worts Ästhetik (§. 1. Anm. 1.) heißt das Interesse in Hinsicht auf das Schöne mit Recht vorzugsweise ästhetisch. Die obige Frage, ob das Wohlgefallen am Schönen interessirt oder uninteressirt sey, kann daher vorerst so beantwortet werden: Es ist in sinnlicher und intellectualer Hinsicht uninteressirt, in ästhetischer aber interessirt. Allein dann entsteht die neue Frage, wodurch sich eigentlich das ästhetische Interesse von sinnlichen und intellectualen unterscheide. Denn ließe sich kein anderweiter Unterschied ausmitteln, als der, daß jenes in Hinsicht auf das Schöne, dieses in Hinsicht auf das Angenehme oder Nützliche und auf das Wahre oder Gute statt finde, so wäre obige Frage noch nicht bestimmt genug entschieden. Es muß also jener Unterschied dadurch aufgesucht werden, daß wir dasje-

nige, was den eigentlichen Grund des Wohlgefallens bey den verschiedenen Objecten desselben enthält, näher zu bestimmen suchen.

§. 12.

Bey allen Gegenständen unseres Wohlgefallens läßt sich Materie und Form unterscheiden; es läßt sich daher auch das Wohlgefallen selbst und das mit ihm verknüpfte Interesse in das materiale und formale eintheilen. Was uns nun beym Angenehmen, Nützlichen, Wahren und Guten als solchem gefällt und interessirt, ist der Gehalt oder die Materie desselben. Was uns hingegen beym Schönen gefällt und interessirt, ist die Gestalt oder Form desselben. Das sinnliche und intellectuale Interesse ist daher ein materiales, das ästhetische ein formales. Beyde können auch zugleich bey einem Gegenstande statt finden.

Anmerkung 1.

Daß beym Angenehmen, z. B. einem wohlschmeckenden Nahrungsmittel, einem wohlriechenden Gewächse, die Materie, welche die Empfindungswerkzeuge des Subjects auf eine ihnen angemessene Weise reizt oder in Bewegung setzt, es eigentlich ist, worauf sich das Wohlgefallen am Objecte bezieht, bedarf wohl keines Beweises. Es würde ohne jenen materialen Effect gar nicht im Stande seyn, irgend eine Begierde oder ein Streben nach Genuß im Subjecte zu erregen. Wenn aber das Angenehme etwan auch um

seiner Form willen gefiele, wie dieß bey einer Blume, einer Baumfrucht oder einem Backwerke wohl der Fall seyn kann, so wäre dieß eine ganz andere Art des Wohlgefallens, die auch frey von allem Sinnengenusse, und selbst bey einem Gegenstande, der gar nicht zu genießen wäre, (z. B. einer durch menschliche Kunst nachgebildeten Blume oder Frucht) statt finden könnte; und der Gegenstand würde eben um dieses formalen Wohlgefallens willen schön heißen. Beym Nützlichen ist's derselbe Fall. Ein Geldstück ist nützlich und interessirt in dieser Eigenschaft um seines materialen Werths willen; je besser daher sein Metallgehalt (das Schrot und Korn) ist, desto höher wird es geschätzt *). Zwar hängt seine Nützlichkeit zum Theil auch von

*) Daß zu große Feinheit des Metalls die Nützlichkeit des Geldstückes im Handel und Wandel des gemeinen Lebens vermindern würde, und daher ein gewisser Zusatz von schlechterem Metalle bey Ausprägung der Gold- und Silbermünzen nöthig sey, wiewohl die Alten ihre Münzen anfangs nicht legirten, kann gegen obige Behauptung eben so wenig ein Einwurf seyn, als die Bemerkung, daß das sogenannte Papiergeld gar keinen materialen Werth habe. Denn die Nützlichkeit der Dinge richtet sich immer nach ganz bestimmten Zwecken und ist deßhalb durchaus relativ, so daß etwas in einer Hinsicht schlechter seyn kann als ein anderes, wenn es gleich in anderer Hinsicht viel besser ist. Und das Papiergeld ist nur nützlich, so fern es einen gewissen materialen Werth repräsentirt und dieser auch durch Umtausch dafür erlangt werden kann. Außer dieser Bedingung würd' es jeder als unnütz wegwerfen, oder höchstens wie jener prahlende Bauer als Fidibus verbrauchen.

ſeiner Form ab; denn es würde, wenn es z. B. viereckig wäre, weniger brauchbar ſeyn. Allein da jede Materie, die zu irgend einem Gebrauche dienen ſoll, eine beſtimmte Form haben muß, ſo wählt man natürlich diejenige, welche für jenen Gebrauch die zweckmäßigſte iſt. Dieſe Zweckmäßigkeit iſt es demnach, welche uns bey einem nützlichen Dinge intereſſirt, ſie mag übrigens an der Materie allein oder auch zugleich an der Form haften. Denn die Zweckmäßigkeit eines nützlichen Dinges beruht nie auf der bloßen Form, ſondern es muß die Form auch an einer dem Zwecke des Dinges angemeſſenen Materie ſtatt finden. Ein papiernes Haus, Uhrwerk oder Beil wird daher niemand zweckmäßig finden, ſondern es muß jedes dieſer Dinge aus einer ſolchen Maſſe beſtehen, die ſeinem Zweck entſpricht und wodurch es erſt ein wahrhaft nützliches Ding wird. Wenn und wie fern hingegen an einem ſolchen Dinge die bloße Form gefällt und intereſſirt, dann und ſo fern heißt es nicht ein nützliches, ſondern ein ſchönes Ding. Eine Münze, ein Gebäude oder ein anderes Product der mechaniſchen Kunſt heißt daher eben ſowohl ſchön, als ein Gemählde, eine Bildſäule oder ein anderes Product der ſchönen Kunſt, ſobald die bloße Form desſelben den Geſchmack zu befriedigen oder ein äſthetiſches Wohlgefallen im Gemüthe des Beſchauers hervorzubringen vermag.

Anmerkung 2.

Wenn ferner ein Lehrſatz, eine Erzählung oder Beſchreibung um ihrer Wahrheit willen gefällt und intereſſirt, ſo iſt es lediglich der Gehalt, worauf das Gemüth hierbey reflectirt. Es kann aber das Wahre durch die Einkleidung oder Darſtellung eine ſolche Ge-

ſtalt annehmen, daß es auch um dieſer Form willen gefällt und intereſſirt. Dann erſcheint das Wahre als ſchön. Daß aber eine Erzählung wahr ſeyn kann, ohne ſchön — und ſchön, ohne wahr zu ſeyn, iſt eben ſo gewiß, als daß ſie beydes zugleich ſeyn kann. Im erſten Fall iſt das Intereſſe, womit wir eine Erzählung anhören, bloß material, im zweyten formal, im dritten material und formal zugleich. Eben ſo iſt es, wenn wir eine Handlung als gut billigen, bloß ihr moraliſcher Gehalt, worauf wir dabey reflectiren *). Soll aber das Gute auch als ſchön erſcheinen, ſo muß es auf eine ſolche Art geſchehen, daß die ſinnlich wahrnehmbare Handlungsweiſe (forma agendi sensibilis) mit Wohlgefallen vom Gemüth aufgefaßt werden kann. Das Gute muß gleichſam mit Grazie geſchehen. Daß aber die Tugend oft ohne dieß ſchöne Gewand erſcheint, iſt eben ſo gewiß, als daß oft die ſittliche Grazie mit der Tugend ſelbſt verwechſelt wird. Das formale Intereſſe iſt demnach auch beym Guten vom materialen unterſchieden, und jenes iſt nichts anderes als das äſthetiſche, dieſes aber das intellectuale oder rationale.

*) Die Moral unterſcheidet zwar ebenfalls Materie und Form der Handlung, und verſteht unter der letzten die der Handlung zum Grunde liegende Geſinnung, wie fern die Handlung entweder aus reiner Achtung gegen das Vernunftgeſetz oder aus ſinnlichen Beſtimmungsgründen hervorgegangen iſt. Allein dieſe Form der Handlung gehört mit zum ganzen moraliſchen Gehalte derſelben; ſie beſtimmt nähmlich ihren inneren Gehalt, ſo wie das, was jener Geſinnung gemäß geſchehen iſt, ihren äußeren Gehalt beſtimmt.

Anmerkung 3.

Das materiale und das formale Intereſſe iſt auch noch auf folgende Art unterſchieden. Jenes geht dem Wohlgefallen voraus oder iſt mit ihm als Grund — dieſes folgt dem Wohlgefallen nach oder iſt mit ihm als Folge verknüpft. Denn wenn uns etwas um ſeiner Annehmlichkeit, Nützlichkeit, Wahrheit oder Güte willen gefällt, ſo gefällt es darum, weil es entweder die Sinnlichkeit oder die Vernunft intereſſirt. Wenn uns aber etwas um ſeiner Schönheit willen gefällt, ſo gefällt es ſchlechthin um ſeiner Form willen und intereſſirt erſt durch dieſes Wohlgefallen ſelbſt. Daher iſt das Schöne intereſſant, weil es gefällt, das Angenehme, Nützliche, Wahre und Gute hingegen gefällt, weil es intereſſant iſt. Folglich iſt zwar alles Schöne intereſſant, aber nicht alles Intereſſante ſchön; und das Wohlgefallen am Schönen könnte auch in ſo fern unintereſſirt heißen, als es aus keinem Intereſſe hervorgeht, ſondern dieſes erſt bewirkt. Verknüpft aber iſt es ſtets mit einem gewiſſen Intereſſe und kann daher nie ſchlechthin unintereſſirt heißen. Auch iſt uns eben darum an der Erhaltung des Schönen, ſo fern ihm eine Dauer in der Zeit zukommt, mithin an der Exiſtenz desſelben gar ſehr gelegen.

§. 13.

Hieraus ergibt ſich nun folgende vorläufige Erklärung: Schön iſt, was um ſeiner bloßen Form willen gefällt — oder: Schönheit iſt diejenige Eigenſchaft eines Dinges, vermöge welcher es im Wahrneh-

menden ein Lustgefühl durch seine bloße Form erregt.

Anmerkung.

— Vorläufig heißt diese Erklärung, weil sie den Begriff der Schönheit noch nicht zulänglich bestimmt und bloß den Weg zu einer genaueren Erklärung bahnen soll. Aber die obige Frage wegen des Wohlgefallens am Schönen (§. 9. Anm.) läßt sich nach dieser Erklärung ganz bestimmt auf folgende Art beantworten: Das Wohlgefallen am Schönen ist in materialer (sowohl sinnlicher als intellectualer) Hinsicht, uninteressirt, in formaler aber interessirt. Die Kantische Erklärung: Schön ist, was ohne alles Interesse gefällt, müßte daher richtiger so lauten: Schön ist, was ohne alles materiale Interesse gefällt, wiewohl sie auch so den Begriff nur negativ bestimmen würde. — Hierdurch soll nun keines Wegs geläugnet werden, daß sich mit dem Wohlgefallen am Schönen außer dem formalen Interesse, wodurch allein das reine Geschmacksurtheil bestimmt wird, auch noch ein mannigfaltiges anderweites Interesse verknüpfen könne. Dieses ist aber dann ein heterogenes, in Ansehung der Schönheit bloß zufälliges Interesse, und macht das Geschmacksurtheil zu einem gemischten, d. h. zu einem solchen, worin auch die übrigen interessanten Seiten eines schönen Gegenstandes berücksichtigt werden. So gefällt sich der Mensch selbst im Besitze des Schönen (sowohl der eigenen Schönheit, als solcher Gegenstände, die mit ihm in nächster Verbindung stehen, als schöne Kleider, Geräthschaften, Häuser, Gärten, Gemählde, selbst schöne Männer oder Weiber und Kinder) und denkt dadurch auch Anderen zu gefallen; oder

er betrachtet und braucht das Schöne als ein Mittel, im geſelligen Umgange mit Anderen das geſellige Vergnügen durch Mittheilung der Geſchmacksluſt zu befördern. Jenes Intereſſe iſt das der Eitelkeit, wodurch das Schöne vornehmlich in den Augen des weiblichen Geſchlechts und derer vom männlichen, die nach den Gunſtbezeugungen des weiblichen ſtreben — dieſes das der Geſelligkeit, wodurch das Schöne für den freundſchaftlichen Verkehr der Menſchen und die gegenſeitige Unterhaltung einen beſonderen Werth erhält *). Beyde ſtehen in offenbarer Beziehung auf die theils egoiſtiſchen, theils ſympathetiſchen Neigungen, die ſelbſt das Schöne zu einem Mittel ihrer Befriedigung machen, mithin es eigentlich bloß als etwas Angenehmes betrachten (§. 7.). Von anderer und höherer Art iſt das Intereſſe, welches wir inſonderheit darum an

*) Dieſes Intereſſe gibt auch einigen ſchönen Künſten einen beſonderen Werth für den geſelligen Umgang wegen ihrer Brauchbarkeit zur Unterhaltung, um dieſe ohne eigene Geiſtesthätigkeit der Geſellſchaftsglieder zu beleben, und die unterhaltungsleeren Pauſen auszufüllen, mithin die Langeweile, von der die gewöhnlichen Geſellſchaftskreiſe ſo häufig gefoltert werden, zu verſcheuchen. Zu dieſen geſelligen Künſten gehört vornehmlich Muſik und Tanzkunſt. Sie ſind jedoch auch bey dieſem Gebrauch ein edleres Unterhaltungsmittel, als das Kartenſpiel, indem ſie den Geiſt in eine höhere Stimmung verſetzen, während dieſes ihn mehr zur trägen Maſſe (dem Geldſack) herab zieht, wenn er ſich nicht ſelbſt, durch kühnes Wagen und geſchickte Beherrſchung des Zufalls im Spiele übet, das gemeine Intereſſe zu erheben ſucht.

schönen Naturgegenständen nehmen, weil die Natur, indem sie unser Aug' und Ohr auf so mannigfaltige Weise ergötzt, den Menschen als ihr vollkommenstes organisches Product zu begünstigen und selbst zu einem höheren Grade von Cultur zu führen scheint (Met. §. 148. und 149.) — oder an schönen Kunstwerken, weil der Mensch in ihnen durch seine Einbildungs- und Darstellungskraft als schaffend und sich selbst cultivirend, als ehr- und bewunderungswürdig erscheint. Es ist uns also auch in dieser Hinsicht an Daseyn und Erhaltung derselben als Documente unserer Würde und Beförderungsmittel unserer Cultur gelegen. Die beyden ersten Arten des zufälligen Interesses am Schönen sind folglich dem sinnlichen, die beyden letzten aber dem intellectualen verwandt. Es läßt sich übrigens hieraus die große Gewalt, womit die Schönheit unser Herz an sich zieht, sehr wohl begreifen, indem sie dasselbe gleichsam von allen Seiten berührt. Es läßt sich aber auch mit Recht behaupten, daß die reine Liebe des Schönen bey den wenigsten Liebhabern desselben angetroffen wird. Die Menge huldigt der Schönheit aus eben so eigennützigen Rücksichten als der Tugend.

§. 14.

Wenn das Schöne nur durch seine Form gefällt (§. 12. und 13.), so muß in derselben eine gewisse Zweckmäßigkeit für das wahrnehmende Subject liegen. Da es aber nicht nothwendig ist, sich bey Wahrnehmung eines schönen Gegenstandes einen bestimmten Zweck vorzustellen, wegen dessen das Object hervorgebracht und so, wie es ist, gestaltet seyn müß-

§. 15.

Was um ſeiner Form willen Gegenſtand eines äſthetiſchen Wohlgefallens ſeyn ſoll, muß wahrnehmbar (anſchaulich oder empfindbar) ſeyn, mithin dem Sinne auf irgend eine Weiſe gegeben werden (Fund. §. 77.). Nun iſt der Sinn überhaupt theils ein äußerer, theils ein innerer (Ebend. Anm. 3.). Alles Schöne muß alſo entweder des äußeren oder des inneren Sinnes Gegenſtand ſeyn.

Anmerkung.

Nichtſinnliche oder überſinnliche Dinge können nie unmittelbare Objecte eines äſthetiſchen Wohlgefallens ſeyn, ſondern ſie müſſen erſt verſinnlicht werden, damit ſie unter einer gewiſſen Form erſcheinen, bevor ſie als ſchöne Gegenſtände gefallen können. Wenn daher die Kunſt religiöſe Gegenſtände, die nicht zur bloßen Geſchichte der Religion gehören, ſondern ſelbſt überſinnlicher Natur ſind (Fund. §. 84.), darſtellen ſoll, ſo müſſen dieſe ſich ebenfalls jenem Geſetze unterwerfen. Sie können aber, wenn jene Verſinnlichung auf eine edle Art geſchehen ſoll, nicht anders als auf menſchliche Weiſe dargeſtellt werden. Für die Kunſt iſt folglich der Anthropomorphism in der Religion nicht wohl entbehrlich; und da dieſer ſich in der griechiſchen Mythologie am vollſtändigſten entwickelt und ausgebildet hat, ſo läßt ſich leicht einſehen, wie ſehr durch jene Mythologie die Kunſt begünſtigt, und dagegen wieder durch die Kunſt der religiöſe Anthropomorphism unterſtützt werden mußte. Was aber in moraliſch-religiöſer Hinſicht von jener Verſinnlichungs-

weiſe zu halten ſey, iſt eine Frage, die nicht in der Geſchmacks-, ſondern in der Religionslehre zu beantworten iſt. Denn dieſe muß den Anthropomarphism als eine eigenthümliche Anſchauungsart des Göttlichen vorzüglich in Erwägung ziehen.

§. 26.

Unter den Objecten des äußeren Sinnes kann bloß denen des Geſichts und Gehörs das Prädicat der Schönheit im eigentlichen Sinne zukommen. Denn was durch die übrigen Organe des äußeren Sinnes wahrgenommen wird, gefällt nur um des materialen Eindrucks willen. Sichtbare und hörbare Gegenſtände hingegen können auch durch die bloße Form gefallen. Was aber an dieſen nicht zur bloßen Form gehört, ſondern um des materialen Eindrucks willen gefällt, iſt gleichfalls nicht Object des äſthetiſchen Wohlgefallens oder des reinen Geſchmacksurtheils.

Anmerkung.

Der äußere Sinn zerfällt wegen ſeiner organiſchen Mannigfaltigkeit in verſchiedene Zweige, die als demſelben untergeordnete Sinne betrachtet werden können. Wie viel deren eigentlich ſeyen und in welchem Verhältniſſe ſie zu einander ſtehen, iſt eine bloß anthropologiſche Frage (Fund. §. 232. Anm.). Hier können wir bey der gewöhnlichen Annahme von fünf Sinnen (Geſicht, Gehör, Geruch, Geſchmack und Getaſt, ſonſt auch Gefühl genannt) und deren Eintheilungen in die oberen oder edleren und niederen oder un-

edleren stehen bleiben. Diese Eintheilung hat nähmlich auch einen ästhetischen Grund, und kann daher in der Ästhetik um so eher befolgt werden. Denn die Sinne des Gesichts und Gehörs zeichnen sich vor den übrigen dadurch aus, daß auf ihre Objecte ausschließlich das Prädicat der Schönheit zu beziehen ist, weil diese Gegenstände allein ein ästhetisches Wohlgefallen im Gemüth erregen können. Was um des Wohlgeruchs oder Wohlgeschmacks willen gefällt, afficirt bloß die Geruchs- und Geschmacksnerven durch seine Materie, so fern die Theile derselben entweder in der Atmosphäre schon aufgelöset und verbreitet sind, oder im Munde aufgelöset und verbreitet werden. Es ist also eigentlich nur ein materialer Eindruck, gleichsam ein sinnlicher Kitzel der Organe, was an solchen Gegenständen gefällt. Die Form dieser Dinge aber kann nur durch's Auge wahrgenommen und mit Wohlgefallen betrachtet werden. Eben so ist dasjenige, was dem Betastungssinne schmeichelt, nur um des materialen Eindrucks willen ein wohlgefälliges Ding, indem es sich weich, sanft, wärmend oder kühlend anfühlen läßt, mithin durch die Oberfläche und Temperatur seiner Masse die Gefühlsnerven auf eine angenehme Art afficirt. Zwar läßt sich auch die Form der Dinge durch den Betastungssinn gewissen Maßen wahrnehmen. Allein erstlich ist dieß nur bey wirklichen, einzelnen und nahen Körpern möglich, nicht aber bey Gestalten, die nur auf einer Fläche dargestellt oder in einem größen und entfernten Raume verbreitet sind, z. B. in Gemählden und Landschaften; sodann ist die Auffassung einer Körperform durch das Betasten sehr unvollkommen und beschränkt, indem besonders bey größeren Gegenstän-

den kein ſchneller Überblick des Ganzen und der Verhältniſſe ſeiner Theile möglich iſt; und endlich geſchieht die Auffaſſung auch nicht vom äußeren, ſondern eigentlich vom inneren Sinne, indem die Einbildungskraft durch die äußeren Eindrücke aufgeregt wird, ein Bild vom Gegenſtande allmählig zuſammen zu ſetzen und ſo deſſen Form anzuſchauen *). Durch das Geſicht hingegen kann die Form aller Gegenſtände, die nur überhaupt unter dieſen Sinn fallen, mit der größten Leichtigkeit, Klarheit und Vollſtändigkeit aufgefaßt und betrachtet werden, und zwar nicht bloß während der Ruhe, ſondern auch während der Bewegung der Gegenſtände, wo die Form der Bewegung ſelbſt, unabhängig von der Form des Bewegten, ein neues Object des Luſtgefühls werden kann. Hier iſt alſo ein, von aller Beymiſchung materialer Eindrücke freyes, äſthetiſches Wohlgefallen, und ein, auf dieſem beruhendes, reines Geſchmacksurtheil möglich, obgleich nicht alles, was durch das Auge wahrgenommen wird, zur bloßen Form der Dinge gehört. Denn die Farbe eines ſichtbaren Gegenſtandes wirkt auf das Auge eigentlich nur als materialer Reitz, indem ſie eine bloße Modifica-

*) Beym Sehen mit dem Auge iſt zwar auch die Einbildungskraft geſchäftig; aber das von ihr geſchaffene Bild iſt im Bewußtſeyn mit der äußeren Anſchauung ſo innig verſchmolzen, daß beyde als Eine Vorſtellung erſcheinen. Beym Sehen mit den Fingerſpitzen ſind beyde im Bewußtſeyn getrennt, ſo daß wir das Bild von dem, was wir während der Betaſtung unmittelbar wahrnehmen, ſehr wohl unterſcheiden.

tion derjenigen Materie ist, die dem Gehorgan als ein gewöhnliches Reizmittel dient, nähmlich des Lichts *). Die Farbe kann also nicht an und für sich, sondern nur, wie fern sie zur Bezeichnung und Belebung der Gestalt eines Dinges dient, Object eines formalen Wohlgefallens seyn. In dieser Beziehung allein kann sie auf das Prädicat der Schönheit Anspruch machen **). Was endlich den Gehörsinn anlangt, so wirkt zwar der Ton an und für sich betrachtet auch

*) Ob das Licht wirkliche Materie oder bloße Modification einer anderweiten Materie, oder gar ein bloßes Resultat vom Spiele gewisser Kräfte sey, ist eine Frage, die in die Physik gehört. Die Ästhetik braucht, wenn sie Naturgegenstände (wie Auf- und Untergang der Sonne) betrachtet, auf das eigentlich Physische dabey sich gar nicht einzulassen. Sie hat es nur mit dem sinnlichen Scheine zu thun.

**) Daß die Farbe oder das Kolorit zur Schönheit nicht nothwendig sey, beweist schon die Kupferstecherkunst und die Bildnerkunst, deren Producte auch ohne Farben im höchsten Grade schön seyn können. Beym lebenden menschlichen Körper verlangen wir freylich auch Kolorit zur vollkommenen Schönheit, weil er ohne dasselbe ein leichenartiges, wenigstens kränkliches, Ansehen haben würde, welches uns natürlicher Weise mißfällt. Eben so gehört dazu eine gewisse Fülle des Körpers, welche außerdem, daß sie dem Körper ein gesundes kraftvolles Ansehen gibt, auch den Formen der Theile mehr Rundung und Geschmeidigkeit ertheilt, und dadurch das formale Wohlgefallen erhöht. Wer aber einen weiblichen Körper bloß um der rothen Backen und des vollen Busens willen schön nennt, hat von der Schönheit gewiß noch sehr unvollkommene Begriffe.

nur als materialer Reiz auf das Ohr, ſo daß das Zarte, Weiche, Sanfte und Liebliche, was in einzelnen Tönen liegt, bloß die Annehmlichkeit des Hörbaren ausmacht; allein durch die Verbindung zugleichſeyender und aufeinanderfolgender Töne bekommt das Hörbare eine beſtimmte Form, und wird dadurch Object eines formalen, mithin äſthetiſchen Wohlgefallens. Einzelne Töne heißen daher nur angenehm, wenn ſie das Hörorgan auf eine angemeſſene Weiſe afficiren, verbunden aber ſchön, wenn die Form ihrer Compoſition ein Luſtgefühl im Gemüthe zu erregen vermag *). — Es können daher unter den Gegenſtänden des äußeren Sinnes nur die Objecte des Geſichts und Gehörs ſchön im eigentlichen Sinne genannt werden, und auch dieſe nur, ſo fern an ihnen ein Formales angetroffen wird, das im Gemüthe des Wahrnehmenden ein äſthetiſches Wohlgefallen bewirkt.

§. 17.

Die Objecte des inneren Sinnes ſind theils Vorſtellungen, theils gewiſſe daraus hervorgehende Gemüthszuſtände, ſo fern ſie innerlich wahrnehmbar ſind. Die Form derſelben

*) Wenn man ſagt, ein muſikaliſches Inſtrument habe einen ſchönen Ton, oder eine Perſon habe eine ſchöne Stimme, ſo hat man dabey entweder die dadurch mögliche ſchöne Verbindung der Töne im Sinne — denn dieſe könnten auch nicht verbunden gefallen, wenn ſie ſchon an und für ſich oder im Einzelnen widerlich ins Gehör fielen — oder man verwechſelt nach der Gewohnheit des gemeinen Redegebrauchs das Angenehme mit dem Schönen (§. 6. Anm. 2.).

besteht in der Art und Weise ihrer Verknüpfung und Darstellung durch gewisse Zeichen, wodurch sie auch dem äußeren Sinne zur Wiederaufregung des Inneren vorgehalten werden können. Wie fern nun hierbey ein ästhetisches Wohlgefallen im Gemüth entsteht, kommt auch jenen Objecten das Prädicat der Schönheit zu.

Anmerkung.

Alle Vorstellungen, deren wir uns (abgesehen von der äußeren Wahrnehmung) mit mehr oder weniger Klarheit bewußt werden, sind entweder Producte des inneren Sinnes selbst (z. B. alle Bilder der Phantasie, sie mag productiv im eigentlichen Sinne oder nur reproductiv wirken), oder Producte höherer Gemüthsvermögen (z. B. Begriffe des Verstandes, Ideen der Vernunft, welche wieder durch die Phantasie versinnlicht, oder in angemessene Bilder gekleidet und dadurch anschaulich gemacht werden können). Hierauf so wie auf die Objecte des äußeren Sinnes können sich dann ferner gewisse anderweite Zustände des Gemüths beziehen (z. B. sympathetische Regungen, Affecten und Leidenschaften, Liebe, Haß, Furcht, auch Entschlüsse des Willens). Alles dieß, wie es sich nach und nach im Gemüth entwickelt, erscheint dadurch dem inneren Sinne theils auf Veranlassung äußerer Gegenstände, theils durch die eigene Thätigkeit des Gemüths. Werden nun diese Objecte des inneren Sinnes in ihrer Einzelheit betrachtet, so können sie bloß durch ihren Gehalt gefallen und interessiren (als etwas Angenehmes, Gutes u. s. w.). Sollen sie

aber ein äſthetiſches Wohlgefallen und Intereſſe erregen, ſo müſſen ſie auf eine ſolche Art und Weiſe verknüpft (componirt) und dargeſtellt (exponirt) werden, daß dieſe Form der Compoſition und Expoſition mit einem eigenthümlichen Luſtgefühle wahrgenommen werden kann. Die Compoſition des Inneren iſt ſelbſt wieder etwas Inneres, die Expoſition hingegen etwas Äußeres; denn ſie geſchieht durch ſichtbare und hörbare Zeichen (Mienen und Geberden, articulirte und unarticulirte Töne), mittelſt deren Wahrnehmung durch den äußeren Sinn das Innere wieder aufgeregt wird, und in deren Zuſammenſetzung (Compoſition des Äußeren als Zeichen des Inneren) eine neue Quelle des äſthetiſchen Wohlgefallens liegen kann. Denn die Form der Compoſition des Äußeren kann ſchon durch ſich ſelbſt gefallen (z. B. in einem gut verſificirten Gedichte oder einem wohlklingenden Geſange), wenn man auch das Innere, wovon das Äußere ein Zeichen ſeyn ſoll, nicht aufzufaſſen vermag (wenn jemand die Sprache des Dichters oder Sängers nicht verſteht), obgleich das äſthetiſche Wohlgefallen erſt durch die Verbindung des Inneren mit dem Äußeren und die gegenſeitige Aufeinanderbeziehung deſſelben den höchſten Grad erreichen kann.

§. 18.

Es gibt demnach ein Aeußerlichſchönes und ein Innerlichſchönes. Jenes bezieht ſich auf die Objecte des äußeren Sinnes, theils an und für ſich, theils als Zeichen des Inneren betrachtet, dieſes auf die Objecte des inneren Sinnes allein (§. 16. u. 17.). Bey-

den kommt das Prädicat der Schönheit zu, wie fern sie ein ästhetisches, d. h. ein formales Wohlgefallen im Gemüthe des Wahrnehmenden hervorzubringen vermögen (§. 11. und 12.).

Anmerkung.

Obgleich nach dem Bisherigen der Unterschied des Äußerlich- und Innerlichschönen in der Natur des Erkenntnißvermögens selbst gegründet ist, so muß doch zugleich bemerkt werden, daß die schönen Objecte des äußeren Sinnes eigentlich nur darum ein höheres Wohlgefallen bewirken, weil sie im Gemüthe des Wahrnehmenden zugleich etwas Inneres aufregen und zum Bewußtseyn bringen, mithin als bedeutungsvolle Zeichen des Inneren das Gemüth selbst ansprechen. Eine Bildsäule, ein Gemählde, eine Symphonie, ein Tanz, selbst eine Landschaft, sie sey natürlich oder künstlich (ein Garten), würden ohne jene Bedeutsamkeit kein sonderliches Wohlgefallen in uns erwecken. Das Innerlichschöne ist sonach die eigentliche Grundlage des Äußerlichschönen, obgleich dieses die nächste Veranlassung zur Geschmacksbildung gibt, indem es das Gemüth für die höhere Geschmackslust empfänglicher macht und den Sinn für das Innerlichschöne gleichsam aufschließt. Diejenigen aber, die ohne Sinn für das Innerlichschöne nur am Äußerlichschönen Geschmack zu finden scheinen, lieben auch dieses gewöhnlich nur als etwas Angenehmes, womit sie ihre Sinne gleichsam zu kitzeln suchen. — Das Äußerlichschöne kann auch das Körperlichschöne heißen, weil es sich auf die sichtbaren und hörbaren Eigenschaften körperlicher Gegenstände bezieht, und das Innerlichschöne das Gei-

ſtigſchöne, weil es ſich auf die innere Thätigkeit des Geiſtes ſelbſt bezieht *). — Es wird aber auch der Geiſt ſelbſt ſchön genannt, wiefern er ſich theils durch eigene Hervorbringung des Schönen, theils durch richtige Beurtheilung desſelben thätig beweiſt, wobey dann auf den Unterſchied des Körperlich- und Geiſtigſchönen weiter keine Rückſicht genommen wird **). — Vom ſchönen Geiſte iſt aber die ſchöne Seele unterſchieden, die ſich mehr durch weiche und zarte Empfin-

*) Unter dem Geiſtigſchönen verſtehen Einige das Moraliſchſchöne oder das Gute ſchlechtweg, und ſetzen ihm das Sinnlichſchöne ohne Rückſicht auf den Unterſchied des äußeren und inneren Sinnes entgegen. Da aber das Gute als ſolches vom Schönen weſentlich verſchieden iſt (§. 8.), ſo haben wir hier das Geiſtigſchöne in anderer Bedeutung genommen.

**) Der mit dem Ausdrucke ſchöner Geiſt oder Schöngeiſt (bel esprit) getriebene Mißbrauch und die ihm daher anhängende Verächtlichkeit ſchreibt ſich eigentlich von den Franzoſen (oder, genauer zu reden, von den Pariſern) her, bey denen das Streben nach dem Titel eines Schöngeiſtes lange Zeit Modeſache war, und jeder ſchon für einen ſolchen gelten wollte, der in ein Paar zierlichen Verſchen ſeiner Dame etwas Schmeichelhaftes ſagen konnte. So entſtand aus der Menge von ſogenannten Schöngeiſtern die Schöngeiſterey, wie aus der Menge von ſogenannten Freygeiſtern die Freygeiſterey — beydes kraftloſe Nachäffungen der wahren Schönheit und Freyheit des Geiſtes. Ein wahrhaft ſchöner Geiſt aber iſt eben ſo achtungswerth, als ein wahrhaft freyer Geiſt — frey nähmlich von Vorurtheilen, nicht vom Glauben an das Göttliche und Ewige, weil dieſer Glaube ſelbſt aus der Freyheit hervorgeht (Fund. §. 83. u. 84.)

dung als feines Urtheil mehr durch hingebende Duldung als kräftige Production charakterisirt und daher zuweilen lange Weile macht, besonders wenn sie sich in breiten obwohl zierlichen Bekenntnissen ausspricht, wie die schöne Seele in einem bekannten Romane des großen Meisters.

§. 19.

Das ästhetische Wohlgefallen und Interesse ist auf der einen Seite mit dem sinnlichen, auf der anderen mit dem intellectualen verwandt und gleichsam das verbindende Mittelglied zwischen beyden. Denn wie fern nur Objecte des äußeren und inneren Sinnes als schön beurtheilt werden können (§. 15.), ist es mit dem sinnlichen verwandt, das sich auch auf solche Gegenstände bezieht (§. 10.); wie fern aber dergleichen Gegenstände nur um ihrer Form willen als schön beurtheilt werden (§. 12.) und das Innerlich- oder Geistigschöne die Grundlage selbst des Aeußerlich- oder Körperlichschönen ausmacht (§. 18.), erhebt sich das ästhetische Wohlgefallen und Interesse über jenes und nähert sich dem intellectualen, welches sich auf die Ideen des Wahren und Guten oder das Idealische bezieht (§. 10.). Das Schöne kann daher auch als sinnlicher Typus des Wahren und Guten betrachtet werden.

Anmerkung.

Wahrheit und Güte ſind Ideen der Vernunft, und das Intereſſe am Wahren und Guten ein Intereſſe der Vernunft am Abſoluten im Erkennen und Handeln oder am Idealiſchen (Fund. §. 81. Anm. 1. und 2.); weßhalb es auch oben (§. 10.) das rationale Intereſſe genannt wurde. Für uns als ſinnliche Weſen aber bedürfen jene Ideen ſelbſt einer Art von Verſinnlichung, wenn ſie uns recht lebhaft intereſſiren, unſer Gemüth recht innig ergreifen ſollen. Die Schönheit als die vollkommenſte Form, unter welcher das Sinnliche überhaupt erſcheinen kann, repräſentirt daher für uns als ſinnliche Weſen das Abſolute oder Idealiſche ſelbſt, das eigentlich als ſolches nie erſcheinen kann. Das Schöne ſchwebt ſonach in der Mitte zwiſchen dem bloß Sinnlichen und dem rein Vernünftigen; in ihm ſcheint das Letzte gleichſam verkörpert oder abgebildet. Darum fühlen wir uns auch vom Schönen ſo mächtig angezogen und ſind geneigt, die Schönheit eines Menſchen nicht nur als Merkmahl ſeiner Herzensgüte, Unſchuld, Wahrhaftigkeit, und ſelbſt der Weisheit, zu betrachten, ſondern auch eben darum ihn ſelbſt vor Andern, die von der Natur nicht mit ſo ſchönen Formen ausgeſtattet ſind, zu begünſtigen *). Deßhalb nimmt auch die Kunſt, wenn ſie Wahrheit und Güte, und die Vernunft ſelbſt, aus welcher beyde hervor gehen, darſtellen will, ihre

*) Virg. Aen. V, 343 et 344:
Tutatur favor Euryalum, lacrymaeque decorae,
Gratior et pulcro veniens in corpore virtus.

Zuflucht zur Schönheit *), und stellt diese als Bild oder sinnliche Repräsentantinn (τυπος, simulacrum) von jenen auf. Diese Verwandtschaft des Schönen mit dem bloß Sinnlichen einerseits und dem rein Vernünftigen andererseits ist auch der Grund der häufigen Verwechselung des Schönen mit dem Angenehmen und Nützlichen oder mit dem Wahren und Guten, sowohl in der Theorie als in der Praxis. Ob nun gleich in der letzten diese Verwechselung niemahl aufhören wird und kann, weil Künstler und Liebhaber nicht gern zu abstrahiren pflegen, so sollten doch Kunstrichter und Ästhetiker bedenken, daß ihre Pflicht als Theoretiker das Abstrahiren und folglich auch das Distinguiren ist, da zum Bene docere auch das Bene distinguere gehört.

§. 20.

Da die Wahrnehmung des Schönen wegen seines Verhältnisses zum Idealischen (§. 19.) das Gemüth über die Sinnenwelt, in welcher alles endlich ist, emporträgt zur Ideenwelt, welche die Vernunft als den unendlichen Inbegriff alles dessen, worauf sich ihre Ideen beziehen, vorstellt, so kann das Schöne auch für dasjenige erklärt werden, was mittelst seiner Form das Unendliche im End-

*) Und zwar zur menschlichen, weil die Schönheit an der Menschenform in ihrer höchsten Vollendung, als absolute oder idealische Schönheit, erscheint. Der Grund hiervon wird sich tiefer unten ergeben.

lichen ahnen läßt und dadurch wohlgefällt, und die Schönheit für diejenige Eigenſchaft eines Dinges, vermöge welcher es im Gemüthe des Wahrnehmenden mittelſt ſeiner Form eine Ahnung des Unendlichen im Endlichen und dadurch ein Luſtgefühl erregt (§. 13.).

Anmerkung.

Da in der Sinnenwelt alles den Schranken des Raumes und der Zeit unterworfen iſt, ſo iſt auch alles in ihr Wahrnehmbare ein Beſchränktes oder Endliches; mithin iſt auch das Schöne ſelbſt, ſo fern es ſinnlich wahrgenommen wird, ein ſolches. Aber indem uns das Sinnliche in der vollkommenſten Form, die es nur annehmen kann, im Gewande der Schönheit, erſcheint, verſetzt es uns zugleich in eine idealiſche Gemüthsſtimmung, regt alſo den Gedanken an die Ideenwelt als den unendlichen Inbegriff alles Idealiſchen in uns auf, und läßt uns ſo in dem Endlichen, was wir wahrnehmen, das Unendliche ſelbſt ahnen, das wir eigentlich nie wahrnehmen können, weil alles Wahrnehmbare gewiſſen Schranken unterworfen ſeyn muß, damit es der Sinn umfaſſen könne. Es iſt alſo keine wirkliche Anſchauung des Unendlichen, die durch das Schöne gegeben wird, ſondern bloße Ahnung, d. h. eine dunkle Vorſtellung von etwas Höherem, was hinter der endlichen Form verborgen liegt, was wir aber weder in beſtimmte Begriffe faſſen, noch mit Worten ausſprechen und beſchreiben können. Jene Verſetzung des Gemüthes in eine idealiſche Gemüthsſtimmung durch das Schöne heißt daher auch Entzückung. Denn das Schöne entzückt uns, ſo

fern es unser Gemüth der bloßen Sinnenwelt entrückt und der Ideenwelt zuführt. Dieses Entzücken ist aber gewöhnlich still und sprachlos, weil das, was wir in, mit und durch die Wahrnehmung des Schönen empfinden und denken, etwas Unaussprechliches ist. Bloß einzelne abgebrochene Ausrufungen sind es, wodurch das im Anschauen des Schönen versunkene Gemüth sich gleichsam Luft zu machen sucht *). Daher liegt im Schönen etwas Geheimnißvolles oder Mysteriöses; es ist gleichsam mit einem Schleyer umgeben, durch den wir das Unendliche nur wie ein schwankendes Bild in dunkler Ferne erblicken, ohne bis zu ihm selbst durchdringen und es in bestimmten Umrissen erfassen zu können. Wir vermuthen nur hinter dem, was wir wahrnehmen, noch weit Mehreres und Höheres, und eben dieß will jene Ahnung des Unendlichen im Endlichen sagen.

*) Man hat den Beschreibern oder Erklärern alter und neuer Kunstwerke oft zum Vorwurfe gemacht, daß sie, statt die Schönheiten solcher Werke wirklich zu beschreiben oder zu erklären, bloße Declamationen oder Exclamationen geben. Aber es ist auch mit dem Beschreiben und Erklären der Schönheiten eine mißliche Sache. Sie verschwinden uns gleichsam unter den Händen, indem wir sie unter das zergliedernde Messer bringen. Deßhalb kann auch demjenigen, der die Schönheit überhaupt nicht schon aus eigener Anschauung des Schönen im Einzelnen kennt, keine Definition in der Welt den Begriff oder die Idee davon beybringen. In der Folge wird sich dieß Resultat auch noch aus anderen Gründen ergeben.

§. 21.

Das Schöne ſteht in einem ſolchen Verhältniſſe zu den urſprünglichen Gemüthsvermögen, daß es durch Wahrnehmung ſeiner Form Einbildungskraft und Verſtand auf eine leichte und doch regelmäßige Weiſe beſchäftigt — welche Beſchäftigung ein freyes aber mit dem Verſtande übereinſtimmendes Spiel der Einbildungskraft genannt werden kann — mithin dadurch gefällt, daß es im Gemüthe des Wahrnehmenden ein Bewußtſeyn der freyen und harmoniſchen Wirkſamkeit jener Kräfte erregt und ſo das Lebensgefühl erhöhet. Das Wohlgefallen am Schönen iſt daher nichts anders, als das durch die Wahrnehmung der zweckmäßigen Form eines Gegenſtandes erhöhte oder beförderte Lebensgefühl, und iſt eben darum ein reines, d. h. mit keiner Unluſt gemiſchtes Luſtgefühl.

Anmerkung 1.

Bey der Erkenntniß eines Gegenſtandes iſt Sinn und Verſtand gemeinſchaftlich beſchäftigt, jener als Vermögen der Anſchauungen und Empfindungen, dieſer als Vermögen der Begriffe (Fund. §. 77. und 79.). Zu jenem als inneren Sinne gehört auch die Einbildungskraft (Ebend. §. 77. Anm. 3.), wodurch ein Object unter den Formen der Sinnlichkeit innerlich dargeſtellt (ein Bild von ihm als einem räumlichen oder

zeitlichen Dinge entworfen) wird (Met. §. 16. 22. und 43.). Die Einbildungskraft ist daher nicht bloß beym Dichten als einem beliebigen oder zufälligen, sondern auch beym Erkennen als einem nothwendigen Erzeugen und Verknüpfen von Vorstellungen beschäftigt. Beym bloßen Erkennen nun wird die Einbildungskraft durch den Verstand in so bestimmten Schranken gehalten, daß ihre Thätigkeit als gebunden durch die Gesetze des Verstandes erscheint (Met. §. 44—47.). Die Wirksamkeit des Verstandes und der Einbildungskraft bey der Erkenntniß gegebener Objecte ist daher zwar harmonisch, weil die Übereinstimmung der Erkenntnißkräfte, wodurch die Thätigkeit der einen der Thätigkeit der anderen angemessen ist, ursprüngliche oder a priori bestimmte Bedingung der Möglichkeit einer Erkenntniß überhaupt ist, indem durch widerstreitende Erkenntnißkräfte keine wahre Erkenntniß zu Stande kommen könnte; aber jene Harmonie ist gleichsam erzwungen durch Naturgesetze, denen der Verstand mit sich selbst auch die Einbildungskraft unterwirft, damit sie nicht in ihrem Bilden dichte oder nach Belieben producire und combinire. Allein beym Erkennen eines schönen Gegenstandes wird einerseits der Verstand durch Auffassung einer zweckmäßigen Form befriedigt (§. 14.), andererseits aber die Einbildungskraft durch Erregung einer idealischen Gemüthsstimmung und Ahnung des Unendlichen im Endlichen von dem Zwange, der sie in der bloßen Erkenntniß fesselt, befreyt (§. 20.), so daß sie im Schönen ein Erzeugniß ihrer eigenen Thätigkeit — ein Object als von ihr für sie selbst geschaffen, um ihr einen freyen Spielraum im Unendlichen zu gewähren — anzuschauen

meint. Durch die Wahrnehmung des Schönen werden alſo beyde Kräfte dergeſtalt in ihrer Wirkſamkeit begünſtigt, daß ſie auf eine leichte und doch regelmäßige Art beſchäftigt ſind, mithin ihre Thätigkeit zwar als harmoniſch, aber auch zugleich als frey erſcheint. Darf es uns daher befremden, wenn das Gemüth mit innigem Wohlgefallen bey der Betrachtung eines ſchönen Gegenſtandes weilt, wenn es denſelben mit einer Art von Liebe umfaßt, und im Bewußtſeyn der harmoniſchen und doch freyen Wirkſamkeit ſeiner Kräfte den ſüßeſten Genuß findet? — Wir nannten aber jene Beſchäftigung der Erkenntnißkräfte ein Spiel, wodurch das Lebensgefühl erhöht werde, und leiteten eben daraus das Luſtgefühl ab, welches ein äſthetiſches Wohlgefallen heißt. Dieß bedarf noch einer beſonderen Erörterung und Rechtfertigung.

Anmerkung 2.

Der Menſch hat nur in ſo fern ein Gefühl ſeines Lebens, als er ſich ſeiner Thätigkeit bewußt iſt. Wird daher dieſes Bewußtſeyn unterbrochen (wie im tiefen Schlafe, in der Ohnmacht, im Scheintode), ſo iſt auch jenes Lebensgefühl aufgehoben. Wir werden uns aber unſerer Thätigkeit bewußt, wenn wir auf irgend eine Art beſchäftigt ſind, d. h. wenn unſere Kräfte als Quellen unſerer Thätigkeit durch irgend ein (äußeres oder inneres) Erregungsmittel beſtimmt werden, in Wirkſamkeit überzugehen oder ſich zu äußern *).

*) Das Dolce far niente, bey welchem doch Lebensgefühl ſtatt findet, kann nicht als Einwurf gegen obige Behauptung gelten. Denn Nichts thun heißt hier nur ſo viel als nichts Beſchwerliches, Auſtren-

Durch Thätigkeit allein werden wir uns daher auch unserer Kräfte bewußt; dieses Bewußtseyn ist aber nur mittelbar, jenes unmittelbar. Alle Beschäftigung ist nun entweder Spiel (lusus) oder Arbeit (labor); jenes, wenn sie als freye Thätigkeit erscheint, mit einer gewissen Leichtigkeit von Statten geht und sich selbst in Schwung erhält, dieses, wenn sie als gebundene Thätigkeit erscheint und mit gewissen Schwierigkeiten verknüpft ist, deren Überwindung Anstrengung, mithin eine Art von Zwang fordert, der dem Beschäftigten entweder durch Andere oder durch sich selbst, um einen gewissen Zweck zu erreichen, auferlegt wird. Daß unter gewissen Umständen das Spiel zur Arbeit werden könne (z. B. wenn jemand noch nicht die gehörige Fertigkeit in der Ausübung einer bestimmten Art des Spiels erlangt hat) oder umgekehrt die Arbeit zum Spiele (z. B. wenn jemand besondere Neigung und natürliches Geschick zu einer bestimmten Art der Arbeit hat), ist gewiß *); dadurch wird aber der Unterschied beyder nicht aufgehoben. Die Arbeit als solche ist entweder von wirklicher Unlust begleitet, wenn die damit verknüpften Schwierigkeiten eine An-

---

gendes thun, besonders aber nicht nach Außen wirken. Die innere Thätigkeit, das subjective, theils willkührliche, theils unwillkührliche Spiel der Vorstellungen kann dabey sehr lebhaft seyn, mithin ein starkes Lebensgefühl geben und dadurch hohes Vergnügen gewähren.

*) Wir sagen daher oft von einem guten Arbeiter, er scheine nur zu spielen, und von einem schlechten Spieler, er arbeite, daß er schwitze, oder lasse sich's blutsauer werden.

ſtrengung fordern, die das Leben läſtig macht, weil ſie das Lebensgefühl bis zur Kraftverſchöpfung anſpannt, oder ſie läßt das Gemüth gleichgültig, wenn ſie jenes Gefühl nicht zu einer höheren Intenſität ſteigert. Luſt kann mit der Arbeit nur in Verbindung treten, wenn entweder das glückliche Vonſtattengehen der Arbeit, mithin die ſchon zur Hälfte gelungene Beſiegung der Schwierigkeiten die Erreichung des Zwecks vorausſehen und dadurch das Vergnügen, das mit der Erreichung jedes Zwecks verknüpft iſt, anticipiren läßt, oder wenn eine beſtimmte Art der Arbeit für ein gewiſſes Subject zum Spiele geworden iſt. Denn das Spiel als ſolches iſt ſtets mit Luſt verbunden, weil es uns durch die Leichtigkeit, mit der es von Statten geht, die Einſtimmung der dabey in Wirkſamkeit getretnen Vermögen fühlen läßt, mithin das Gefühl des Lebens ſelbſt erhöht oder befördert *). — Die Beſchäftigung

*) Daher wird das Spiel auch als Erhohlung des Gemüths von der Arbeit (recreatio s. restauratio animi) geſucht, und die geſellige Unterhaltung iſt auch nichts anders als ein Spiel, wodurch Vorſtellungen auf eine leichte und gefällige Weiſe ausgetauſcht werden; die geſellſchaftlichen Spiele aber, die oft ſchlechtweg Spiele heißen (als Kartenſpiel, Kegelſpiel u. ſ. w.), ſind nichts anders als Stellvertreter jener Unterhaltung bey denen, die dazu entweder nicht aufgelegt oder nicht fähig ſind. Zu ſolchen Stellvertretern müſſen daher in Ermangelung des Spieles oft auch die Strickſtrümpfe der Frauen und die Tabakspfeifen der Männer dienen. Das Spiel iſt alſo bloß dadurch ein Mittel des frohen Lebensgenuſſes, daß es das Lebensgefühl erhöht, indem es uns auf eine leichte

des Gemüths bey der bloßen Erkenntniß kann demnach mit Recht als Arbeit betrachtet werden, die auch oft mit großer Anſtrengung verknüpft iſt, und dabey den Geiſt ermüdet. Bey der Betrachtung eines ſchönen Gegenſtandes hingegen, nicht um ihn als Object zu erkennen, ſondern um ſich dem Eindrucke desſelben auf das Subject hinzugeben, erſcheint die Beſchäftigung des Gemüths als Spiel, obgleich als ein ernſtes und würdiges — res severa est verum gau-

---

und gefällige Art beſchäftigt, mithin ein ſtärkeres Bewußtſeyn unſerer Kräfte ohne Anſtrengung derſelben verſchafft. Nur von dieſer Seite kann auch das der geſelligen Unterhaltung ſonſt nachtheilige Kartenſpiel ſelbſt denjenigen intereſſiren, dem es weder an Unterhaltungsgabe fehlt, noch um Gewinn zu thun iſt. Aber Ausſicht auf Gewinn und Verluſt muß dabey ſeyn, um durch das Riſico und den Wechſel von Hoffnung und Furcht mehr Bewegung oder Leben ins Spiel zu bringen. Wenn nun das Spiel als ſolches Vergnügen macht, und Vergnügen überhaupt ein Zielpunct unſerer Triebe iſt, ſo kann man allerdings einen Spieltrieb im menſchlichen Gemüthe annehmen, und dieſen Trieb, ſo fern er auf Beſchäftigung mit den Formen der Dinge gerichtet iſt, um entweder durch Hervorbringung wohlgefälliger Formen oder durch bloße Betrachtung derſelben Befriedigung zu finden, einen Formtrieb nennen, dem zu Folge der Geiſt auch ſeine äſthetiſchen Bedürfniſſe hat. Nur muß man nicht, wie es wohl hin und wieder geſchehen iſt, mit dieſen Nahmen ſelbſt wieder ſpielen, und ſtatt gründlicher Unterſuchung in der Wiſſenſchaft ein loſes Spiel mit Worten treiben.

dium — das den Geiſt belebt oder das Lebensgefühl erhöht, weil es uns ein Bewußtſeyn der freyen und harmoniſchen Wirkſamkeit unſerer Kräfte gibt, und in dieſem Bewußtſeyn ein höheres als das bloß ſinnliche Leben (ein Leben in der Ideenwelt) ahnen läßt. Dieſes Bewußtſeyn braucht aber keineswegs mit einer klaren und deutlichen Vorſtellung jener Kräfte und ihrer Wirkſamkeit verknüpft zu ſeyn; eine ſolche Vorſtellung entſteht erſt durch das Räſonnement über das äſthetiſche Wohlgefallen; das Räſonnement aber ſchwächt eben dadurch, daß es nach klaren und deutlichen Vorſtellungen ſtrebt, das Gefühl. Die Region der dunklen und undeutlichen Vorſtellungen iſt eben die, in welcher das Gefühl herrſcht. Je ſtärker daher dieſes wird, deſto mehr pflegen unſere Vorſtellungen an logiſcher Vollkommenheit zu verlieren, weil wir in der Betrachtung des Gegenſtandes ſelbſt, der das Gefühl errege, verloren ſind *).

*) Es darf uns ſchon darum nicht befremden, daß das äſthetiſche Wohlgefallen, wie wir in der Folge ſehen werden, durch keine Demonſtration erzwungen werden kann. Denn dieſe iſt Räſonnement und vernichtet eben dadurch das Gefühl, weßhalb auch bloße Gefühlsmenſchen das Räſonnement ſo ſehr haſſen. Mag demnach jemand über ein ſchönes Natur- oder Kunſtproduct noch ſo gründlich und gelehrt räſonniren! Wir bleiben kalt, ſo lange wir auf ſein Räſonnement merken. Aber man gebe ſich der Anſchauung hin, und das Schöne wird jeden entzücken, der nur Sinn dafür hat. Vorausſetzen müſſen wir aber dieſen Sinn bey jedermann, weil jeder Menſch Einbildungskraft und Verſtand hat, als Bedingungen

§. 22.

Aus diesem Allen ergibt sich nun folgende letzte Erklärung: „Schön ist, was durch seine Form Einbildungskraft und Verstand des Wahrnehmenden auf eine leichte und doch regelmäßige, mithin wohlgefällige Weise beschäftigt — oder: Schönheit ist diejenige Eigenschaft eines Dinges, vermöge welcher es durch seine Form die Einbildungskraft in ein freyes aber mit dem Verstande einstimmiges Spiel versetzt und so das Lebensgefühl im Gemüthe des Wahrnehmenden erhöht (§. 13. und 20.).

Anmerkung.

Da diese Erklärung ein bloßes Resultat der ganzen bisherigen Analyse derjenigen Thatsachen des Bewußtseyns ist, welche sich auf die Wahrnehmung des Schönen und das damit verknüpfte Wohlgefallen beziehen, so bedarf sie weiter keiner unmittelbaren Erläuterung und Rechtfertigung. Indirect kann sie indessen durch Vergleichung mit anderen Erklärungen noch etwas näher beleuchtet und bestätigt werden. Wenn z. B. einige Ästhetiker (Baumgarten, Mendelssohn u. A.) die Schönheit eines Dinges

---

des ästhetischen Wohlgefallens, die zur Urform des Ichs gehören (Fund. §. 74. 77. und 79.). Eben deßhalb macht auch dieses Wohlgefallen und das darauf gegründete Urtheil über das Schöne auf allgemeine und nothwendige Gültigkeit Anspruch. Indessen wird auch hierüber die Folge das Weitere lehren.

für nichts anderes als die anſchauliche oder ſinnlich erkannte Vollkommenheit desſelben erklären, ſo liegt dieſer Erklärung allerdings etwas Wahres zum Grunde. Denn was ſchön ſeyn ſoll, muß auf der einen Seite etwas Zweckmäßiges in ſeiner Form haben (§. 14.), auf der anderen aber in einer gewiſſen Beziehung auf den äußeren oder inneren Sinn ſtehen (§. 15.). Allein nicht jede anſchauliche oder ſinnlich erkannte Vollkommenheit eines Dinges bringt in uns ein ſolches Wohlgefallen hervor, daß wir es darum für ſchön halten. Wer die Schärfe oder Spitze eines Degens ſieht oder wohl gar im eigenen Körper empfindet, dem iſt die Vollkommenheit des Degens anſchaulich oder ſinnlich erkannt; aber ſchön nennt er darum den Degen noch nicht. Auch iſt der Begriff der Vollkommenheit ſchon an und für ſich betrachtet ein ganz anderer, als der der Schönheit, weil jene ohne Vorſtellung eines beſtimmten Zweckes, ſey es ein natürlicher — bey der phyſiſchen — oder ein ſittlicher — bey der moraliſchen Vollkommenheit — gar nicht beurtheilt werden kann, die Schönheit aber, ſo fern ſie frey oder ſelbſtſtändig iſt, von jener Vorſtellung gar nicht abhängt (§. 14.). *) — Oder wenn manche Äſthe-

*) Wenn Moriz über die bildende Nachahmung des Schönen, dieſes für das in ſich ſelbſt Vollendete erklärt, ſo iſt dieſe Erklärung noch fehlerhafter als die obige, weil ſie das Schöne mit dem ſchlechthin Vollkommenen verwechſelt, in welchen Fehler ſchon J. C. Scaliger fiel, der in ſeinen Exercitatt. de subtilit. ad Hier. Cardanum (Frankf. 1607. 8. p. 897.) ſagt: „Est pulcrum, ut loquuntur philosophi, simpliciter, quod

tiker (Hutcheſon, Home u. A.) die Schönheit für Einheit in der Mannigfaltigkeit erklären, ſo gibt dieſe Erklärung freylich auch etwas an, was an ſchönen Gegenſtänden angetroffen wird, aber nur nicht ausſchließend *). Denn eine Zahl, ein Triangel, eine Maſchine, eine Korngarbe, ein Reiß-

---

ex se ipso satis est ad omnia" — obgleich ſeine Richtigkeit hat, was er gleich darauf hinzuſetzt — «ubique, semper, omnino potest oblectare." — Die Erklärung in Zſchokke's Ideen zur pſychologiſchen Äſthetik (S. 141.): «Schönheit iſt der Ausdruck der vereinten theoretiſchen, moraliſchen und ſinnlichen Vollkommenheit für das Empfindungsvermögen in einem Objecte, ſo viel die Natur desſelben jenen erlaubt» — ſagt im Grunde auch weiter nichts als, Schönheit ſey anſchauliche Vollkommenheit. Es liegt übrigens bey dieſer Erklärung auch noch eine falſche Anſicht von der Erkenntniß durch den Verſtand als einer deutlichen und der durch den Sinn als einer undeutlichen zum Grunde, wovon anderwärts (Met. §. 30. Anm.) ſchon die Rede geweſen.

*) Die Erklärung, Schönheit ſey Einförmigkeit im Verſchiedenen, iſt von der obigen nur den Worten nach verſchieden. Sie findet ſich übrigens ſchon beym Auguſtin de vera relig. c. 32, wo er unter andern ſagt: „Quaeram, quare sint pulcra. Et si tituhabitur, subjiciam, utrum ideo, quia similes sibi partes sint, et aliqua copulatione ad unam convenientiam redigantur." — Im Grunde hatten aber auch ſchon Pythagoras, Plato und Ariſtoteles dieſelbe Idee vom Schönen. Man kann daher dieſe Erklärung als die älteſte betrachten.

bündel und andere ähnliche Dinge haben Einheit in der Mannigfaltigkeit, ohne darum ſchön zu heißen. Die Idee der Schönheit iſt alſo durch die Einheit in der Mannigfaltigkeit ſo wenig als durch die anſchauliche Vollkommenheit gehörig beſtimmt. Nur dann, wenn dieſe Eigenſchaften der Dinge ſich zugleich unter einer ſolchen Form der Wahrnehmung darbiethen, daß dadurch Einbildungskraft und Verſtand in ein freyes harmoniſches Spiel verſetzt werden, legt man den Dingen ſelbſt das Prädicat der Schönheit bey. — Noch weniger kann die Naturgemäßheit eines Dinges (nach Batteux u. A.) für einerley mit deſſen Schönheit gelten. Denn zu geſchweigen, daß dieſer Begriff nur auf die Kunſtſchönheit paſſen würde, indem in der Natur ſelbſt auch das Nichtſchöne naturgemäß iſt, mithin dieſe Eigenſchaft kein Merkmahl der Naturſchönheit ſeyn kann, ſo kann auch in der Kunſt ſowohl etwas naturgemäß und doch nicht ſchön ſeyn (z. B. die treue Nachahmung des Katzengeheuls auf der Violine, womit zuweilen reiſende Tonkünſtler ihre Kunſtfertigkeit beweiſen wollen) als auch der Natur nicht gemäß und dennoch ſchön ſeyn (z. B. ein Menſch oder ein Pferd mit Flügeln) *). — Von Kant's Erklärungen des Schönen — denn er gibt deren bekanntlich vier nach den vier Hauptmomenten der (Verſtandes-) Cathegorien — ſind bereits oben (§. 9. Anm. §. 13. Anm. und §. 15. Anm. 2.) die

*) Von der Nachahmung der Natur durch die Kunſt und von der Natürlichkeit in Beziehung auf die Kunſt wird in der angewandten Äſthetik oder der Kunſtlehre beſonders gehandelt werden.

beyden, welche sich auf das Moment der Qualität und Relation beziehen, angeführt und beurtheilt worden. Die anderen beyden erklären eigentlich nicht den Begriff oder die Idee der Schönheit, sondern charakterisiren bloß das ästhetische Wohlgefallen und das darauf gegründete Geschmacksurtheil als etwas Allgemeines und Nothwendiges *), können also hier um so eher übergangen werden, als in der ästhetischen Crimatologie (§. 4.) diese Dignität der Geschmacksurtheile näher zu erwägen ist. Und um überhaupt in dieser Prüfung fremder Erklärungen nicht zu weitläufig zu werden, wollen wir deren nur noch zwey vorzüglich bemerkenswerthe anführen. Die erste ist von Diderot, welcher in seinem Traité du beau folgende Erklärung vom Schönen gibt: „Beau est tout ce qui contient en soi de quoi reveiller dans mon entendement l'idée des rapports, ou tout ce qui réveille cette idée." — Der Urheber dieser Erklärung hat selbst gefühlt, daß dieselbe zu weit sey; denn er nimmt die Gegenstände des (organischen) Geschmacks und Geruchs ausdrücklich aus, ob sie gleich ebenfalls die Vorstellung von Beziehungen (l'idée des rapports) in unserem Verstande erwecken können.

*) Sie lauten nähmlich so: «Schön ist, was ohne «Begriff allgemein gefällt" — und: «Schön ist, «was ohne Begriff als Gegenstand eines nothwen«digen Wohlgefallens erkannt wird." — S. Kant's Krit. d. Urtheilskr. S. 32. u. 68. Aufl. 2. — Daß sich diese Erklärungen auf die Quantität und Modalität der Geschmacksurtheile beziehen, liegt am Tage (Log. §. 54. u. 58.).

Der Hauptfehler dieſer Erklärung liegt aber darin, daß ſie das Intereſſante mit dem Schönen verwechſelt. Denn intereſſant in der allgemeinen Bedeutung des Wortes (§. 10.) iſt jeder Gegenſtand, der in einer ſolchen Beziehung auf uns ſteht, daß er dadurch eine gewiſſe Theilnahme des Gemüthes erweckt. Die Vorſtellung von einer ſolchen Beziehung macht aber den Gegenſtand noch nicht ſchön, ſonſt müßte das Recept des Arztes und der Arzt ſelbſt nebſt der ganzen Apotheke, worin die Arzeney bereitet wird, für den Kranken etwas ſehr ſchönes ſeyn. Nur diejenige Beziehung eines Gegenſtandes auf uns, wodurch er mittels ſeiner Form Einbildungskraft und Verſtand auf die oben angezeigte Weiſe beſchäftigt, gibt ihm gegründeten Anſpruch auf Schönheit. — Die zweyte Erklärung, die wir noch mit einigen prüfenden Bemerkungen begleiten wollen, iſt in Bouterwek's Äſthetik (S. 43.) enthalten und lautet ſo: „Was unmittelbar durch den Eindruck, den es auf ein empfängliches Gemüth macht, oder auch bloß unmittelbar" — ſoll wohl hier oder richtiger im Anfange der Erklärung heißen, mittelbar, vermöge des Gegenſatzes — „in der Vorſtellung das äſthetiſche Bedürfniß nach allgemeinen und unveränderlichen Geſetzen des Natürlichen und Vernünftigen in einem wahrhaft menſchlichen Daſeyn, wo nicht unbedingt, oder doch" — ſoll wohl heißen, ſo doch, vermöge des Sprachgebrauchs — in einer gewiſſen Hinſicht, befriedigt, iſt ſchön im weiteſten Sinne des Worts." — Abgeſehen von der beynahe monſtröſen Länge dieſer Erklärung, wodurch ſie ſelbſt an Deutlichkeit verliert, und von der Einmiſchung zweyer Eintheilungen in dieſelbe (unmittelbar durch

den Eindruck oder auch bloß unmittelbar in der Vorſtellung — unbedingt oder doch in einer gewiſſen Hinſicht), wodurch ſie eben ſo ſchleppend weitläufig wird, enthält ſie auch einen Zirkel, welchen die Logik bekanntlich in den Erklärungen ſo wenig als in den Beweiſen duldet (Log. §. 123. Anm. 3.). Denn wenn ſchön dasjenige genannt wird, was das äſthetiſche Bedürfniß u. ſ. w. befriedigt, ſo entſteht natürlich die Frage, was ein äſthetiſches Bedürfniß ſey; und hierauf wird ſchwerlich eine andere Antwort gegeben werden können als, daß ein Bedürfniß äſthetiſch heiße, wiefern es nach Schönheit ſtrebe oder durch Wahrnehmung des Schönen befriedigt werde *). Die Bouterwekſche Erklärung ſagte denn ungefähr ſo viel als: Schön iſt, was ein äſthetiſches Bedürfniß befriedigt, und ein äſthetiſches Bedürfniß iſt, was durch das Schöne befriedigt wird. Wollte man aber jenen Beyſatz weglaſſen und ſagen: Schön iſt, was das Bedürfniß (überhaupt) nach allgemeinen und unveränderlichen Geſetzen des Natürlichen und Vernünftigen in einem wahrhaft menſchlichen Daſeyn befriedigt, ſo würde die Erklärung offenbar zu weit ſeyn, weil nicht alles, was unſer Bedürfniß auf die angezeigte Weiſe befriedigt, ſchön genannt wird und

*) Hr. B. ſcheint dieß gefühlt zu haben, und wollte vielleicht den Zirkel dadurch vermeiden, daß er (S. 44.) ſagte: «Das äſthetiſche Bedürfniß d. h. «das Bedürfniß, ſich mit freyem Wohlgefallen für «etwas äſthetiſch zu intereſſiren.» — Aber leider iſt hier der Zirkel noch handgreiflicher. Incidit in Scyllam etc.

werden kann. Man denke nur an die Ehe, den Staat, und andere ähnliche Dinge, und frage ſich, ob nicht obige Erklärung auf ſie völlig anwendbar ſey. Oder meint Hr. B., daß die eheliche Verbindung, die dem Menſchen Daſeyn und Bildung gibt, und die Staatsverbindung, die deſſen Leben, Freyheit und Eigenthum in Schutz nimmt, nicht zu einem wahrhaft menſchlichen Daſeyn gehören und kein menſchliches Bedürfniß nach Geſetzen der Natur und Vernunft, die immer allgemein und unveränderlich ſind, befriedigen? — Wenn indeſſen unſere Gemüthskräfte überhaupt, und nahmentlich Einbildungskraft und Verſtand, ihre Bedürfniſſe haben, und dieſe unter anderen auch durch das Schöne auf eine geſetzmäßige und wahrhaft menſchliche Weiſe befriedigt werden, ſo paßt freylich jene Erklärung auch auf das Schöne; aber ſie paßt nur darum, weil ſie ſo weit iſt, daß man (beſonders wegen des ſchwankenden Zuſatzes am Ende: oder doch in einer gewiſſen Hinſicht) alles ohne Ausnahme, was den Menſchen als ſolchen intereſſirt, darunter befaſſen kann. Es verwechſelt alſo auch dieſe Erklärung, wie die vorhergehende, das Intereſſante mit dem Schönen (§. 12. Anm. 3.) *). — Es gibt übrigens auch Äſthe-

*) Hr. B. ſagt noch (S. 50.) zu ſeiner Entſchuldigung: «Eine Definition des Schönen überhaupt kann nur eine ſchwankende Formel ſeyn, auf die ſich, wenn es zur unmittelbaren Anwendung kommt, die ſchikanirende Geſchmackloſigkeit eben ſo zuverſichtlich berufen mag, als der Geſchmack. Denn wer kann das äſthetiſche Bedürfniß und mit ihm das Natürliche und Vernünftige ausmeſſen durch eine Definition?" — Wenn dieß ſo viel hei-

tiker, die entweder ſich auf die Erörterung des Begriffs der Schönheit gar nicht einlaſſen, wie Richter (J. P. F.) in ſeiner Vorſchule der Äſthetik, wo man ſich vergebens nach irgend einer Erklärung vom Schönen umſieht, obgleich das Erhabene und andere äſthetiſche Ideen erklärt werden — oder ſich begnügen, die einzelnen Merkmahle des Schönen aufzuzählen, wie Crouſaz in ſeinem Traité du beau; wo fünf ſolche Merkmahle angegeben werden, nähmlich Einheit, Verſchiedenheit, Regelmäßigkeit, Ordnung und Verhältniß — oder endlich bloß die Arten des Schönen angeben und den Gattungsbegriff unbeſtimmt laſſen, wie Heydenreich in ſeinem Syſtem der Äſthetik, wo die Schönheiten, welche 1) durch unmittelbaren Eindruck gewiſſer Gegenſtände auf

ßen ſoll, als, es läßt ſich keine Definition vom Schönen geben, wodurch jemanden, der noch gar keine Idee vom Schönen hätte, dieſelbe erſt mitgetheilt würde, und zwar ſo beſtimmt, daß er forthin in ſeinem Urtheil über das Schöne mittelſt jener Definition gar nicht fehlgreifen könnte, ſo ſtimmen wir ihm völlig bey. Soll aber damit behauptet werden, es laſſe ſich auch nicht einmahl von und für den, der das Schöne kennt, eine ſolche Erklärung geben, wodurch auf eine verſtändliche und befriedigende Weiſe beſtimmt würde, was überhaupt beym Worte ſchön zu denken ſey, welcher Begriff oder welche Idee alſo mit jenem Worte bezeichnet werde oder werden ſolle, ſo können wir nicht beypflichten, überlaſſen es aber dem Leſer, zu beſtimmen, ob unſere eigene Erklärung dieſer Forderung entſpreche. Wo nicht, ſo werden wir uns freuen, wenn jemand eine andere Erklärung aufſtellt, die ihr völlig entſpricht. Unmöglich iſt eine ſolche gewiß nicht.

die Sinne, 3) durch zufällige Aſſociation gewiſſer Gegenſtände mit gewiſſen Bildern und Vorſtellungen, 3) durch weſentliche Beziehung gewiſſer Gegenſtände auf gewiſſe Zuſtände des Menſchen, als eines für Wohl und Weh empfänglichen Weſens, und 4) durch Beziehung gewiſſer Gegenſtände auf die Geſetze des Verſtandes und der Vernunft gefallen, unterſchieden werden, ohne zu beſtimmen, was denn das Gemeinſame in dieſen (nicht einmahl richtig unterſchiedenen) Arten der Schönheit oder die Schönheit überhaupt ſey. Dieß zu beſtimmen, mag freylich ſchwer ſeyn. Aber ſoll die Philoſophie nur leichte Probleme löſen?

§. 23.

Ein Maximum der Schönheit von der Vernunft gedacht kann bloß dadurch (innerlich und äußerlich) anſchaulich werden, daß die Einbildungskraft ein Bild von einem einzelnen Dinge, das jener Idee angemeſſen iſt, und daher ein Ideal der Schönheit heißt, entwirft und die Darſtellungskraft dieſes Bild an irgend einem äußeren Stoffe realiſirt. Die Schönheit, ſofern ſie als idealiſch vorgeſtellt wird, muß daher an einem Gegenſtande von beſtimmter Geſtalt angetroffen werden. Die Einbildungskraft kann alſo Ideale nur in Anſehung ſolcher Dinge entwerfen, deren Mannigfaltigkeit im Einzelnen auf eine einzige Grundform als Normalanſchauung der Gattung zurückgeführt werden kann. Unter allen Formen der Erfahrungsgegenſtände aber die-

thet die Gestalt des Menschen als des vollkommensten Naturproducts sich auch dem menschlichen Geiste als die zur Bildung und Darstellung eines Ideals der Schönheit tauglichste an. Diese Bildung und Darstellung selbst ist jedoch bloß Sache der Kunst.

Anmerkung 1.

Die Vernunft als das Vermögen des Absoluten und der darauf sich beziehenden Idee (Fund. §. 81. Met. §. 88.) stellt auch die Schönheit als ein Absolutes, als höchste oder vollendete Schönheit (pulcritudo summa s. absoluta) vor. Diese Vorstellung als bloße Idee der Vernunft enthält aber gar nichts Anschauliches, ist also in Ansehung ihres Gehalts völlig unbestimmt, d. h. sie hat keinen bestimmten Gegenstand, worauf sie bezogen werden könnte, sondern dieser muß ihr erst gegeben werden. Er kann ihr aber nicht unmittelbar von außen gegeben werden, weil das Gemüth erst eines Maßstabs bedarf, um darnach zu bestimmen, ob ein äußerer Gegenstand seiner Idee von der absoluten Schönheit entspreche. Das Gemüth muß sich also selbst etwas schaffen, was jener Idee möglichst angemessen sey. Es muß demnach zuvörderst durch Versinnlichung der Idee ein Bild von einem solchen Object in seinem Inneren schaffen, ehe es zur Darstellung desselben außer sich oder zur Realisirung seiner Idee im Äußeren fortschreiten kann. Die Einbildungskraft ist es folglich, welche jenes Bild von einem der Idee der absoluten Schönheit entsprechenden Object entwerfen, und das durch die Einbildungskraft geleitete Darstellungsvermögen ist es, wel-

ches das von jener entworfene Bild zu einem wirklichen Objecte machen muß. Ein einzelnes Ding, das als einer Idee angemeſſen gedacht wird, heißt ein Ideal überhaupt, und ein Ideal der Schönheit inſonderheit, ſo fern es als der Idee der abſoluten Schönheit angemeſſen gedacht wird. Es iſt alſo ein gemeinſchaftliches Product der Vernunft und der Einbildungskraft. Wir müſſen aber unterſcheiden das durch die Einbildungskraft entworfene von dem durch das Darſtellungsvermögen ausgeführten Ideale. Jenes iſt Urbild (ἀρχετυπον), dieſes Abbild (ἐκτυπον); jenes alſo das äſthetiſche Urideal, dieſes ein abgekürztes oder nachgebildetes Ideal der Schönheit.

Anmerkung 2.

Ein Gegenſtand der idealiſch ſchön ſeyn ſoll, muß eine beſtimmte Geſtalt haben: ſonſt könnte die Einbildungskraft kein Bild von ihm entwerfen und die Darſtellungskraft das Entworfene nicht ausführen. Es muß demnach ein räumlicher, den Raum mit Beharrlichkeit erfüllender und innerhalb beſtimmter Schranken zur Anſchauung gegebener Gegenſtand ſeyn, den jene urbildlich vorſtellen und dieſe abbildlich darſtellen ſoll. Alles alſo, was bloß in der Zeit aufgefaßt wird, oder wegen ſeiner ſucceſſiven Veränderung im Raume bloß vorübergehend iſt, kann nicht als Ideal der Schönheit vor- und dargeſtellt werden. Es gibt folglich kein Ideal ſchöner Töne oder Bewegungen, ſondern nur ein Ideal ſchöner Geſtalten *). Die Geſtalten aber,

*) Töne und Bewegungen können wohl gebraucht werden, die Einbildungskraft zur Vorſtellung eines

die einem Schönheitsideale zur Baſis dienen ſollen, müſſen ſo beſchaffen ſeyn, daß ſich ungeachtet ihrer empiriſchen Mannigfaltigkeit, die unendlich ſeyn kann, ihre Grundform in ein einziges beſtimmtes Bild zuſammen faſſen läßt. Mithin kann es auch kein Ideal eines ſchönen Gebäudes, einer ſchönen Landſchaft, einer ſchönen Pflanze, oder eines ſchönen Thiers geben. Denn ſoll denn Gebäude die Form eines Triumphbogens, oder einer Brücke, oder einer Pyramide, oder eines Wohnhauſes, oder eines Tempels u. ſ. w. zum Ideale dienen? Und welche Form ſollen bey einer Landſchaft die Berge und Thäler, die Seen und Flüſſe, die Felder, Wieſen, Bäume, Häuſer u. ſ. w. haben, die in derſelben angetroffen werden, und wie ſollen alle dieſe Dinge zuſammen geſtellt ſeyn, damit die Landſchaft zum Ideale werde? Was die organiſchen Weſen (Pflanzen und Thiere) anlangt, ſo hat zwar jedes einzelne derſelben ſeine beſtimmte Geſtalt unter welcher es von der Einbildungskraft aufgefaßt werden kann. Allein von einer Pflanze und einem Thiere überhaupt läßt ſich gar kein beſtimmtes Bild entwerfen, da die Geſtalten derſelben in der Natur ſo unendlich mannigfaltig ſind, daß es unmöglich iſt, ſie

---

Ideals der Schönheit aufzuregen und ſo fern ſelbſt am Idealiſchen Theil nehmen, aber ſie können es niemahl darſtellen, weil ſie durch ihre Compoſition kein fixirtes Bild, kein Object von beſtimmten Umriſſen geben. Es gibt daher kein Ideal einer ſchönen Symphonie, eines ſchönen Geſanges, eines ſchönen Gedichts, eines ſchönen Tanzes, einer ſchönen Rede, eines ſchönen Trauerſpiels u. d. g.

auf eine einzige, völlig beſtimmte Grundform zu beziehen. Man müßte alſo unter allen organiſchen Naturproducten irgend eines auswählen, deſſen Geſtalt ſich ſchon äußerlich als die zweckmäßigſte ankündigte, und wegen dieſer Form der höchſten Zweckmäßigkeit auch den höchſten Grad des äſthetiſchen Wohlgefallens in uns bewirken könnte. Daß nun dieſe Bedingung einzig und allein bey der Geſtalt des Menſchen ſelbſt ſtatt finde, wird wohl niemand zu läugnen begehren, der jemahl die Menſchenorganiſation mit irgend einer anderen (vegetabiliſchen oder animaliſchen) Organiſation auch nur flüchtig verglichen hat. Die Menſchengeſtalt iſt daher allein fähig, die Idee der abſoluten Schönheit auf eine befriedigende Weiſe zu verſinnlichen, mithin unter allen uns bekannten Naturformen die tauglichſte zur Bildung und Darſtellung eines Ideals der Schönheit *). —

*) Wenn jemand behaupten wollte, daß ſich ja auch ein Ideal einer ſchönen Eiche, Linde, Tanne u. ſ. w. oder eines ſchönen Pferdes, Hundes, Stieres u. ſ. w. denken laſſe, ſo müßte er doch wenigſtens eingeſtehen, daß die höchſte Schönheit jener Pflanzen und Thiere von der höchſten menſchlichen Schönheit bey weitem übertroffen werde, mithin eigentlich nur die Menſchengeſtalt der Idee der höchſten Schönheit völlig angemeſſen ſey. Oder ſollte Myron's Kuh das Ideal der Schönheit eben ſo gut dargeſtellt haben, als die mediceiſche Venus? — Mit Recht ſagt Leſſing in den Fragmenten zum 2. Thl. des Laokoon (Verm. Schr. Th. 10. S. 5.): «Die höchſte körperliche Schönheit exiſtirt nur im Menſchen und auch in dieſem nur vermöge des Ideals. Dieſes Ideal findet bey den Thieren ſchon weniger, in der vegetabiliſchen und lebloſen Natur aber gar nicht

Wenn übrigens die Kritik der Urtheilskraft (S. 55. Aufl. 2.) meint, daß die idealische Schönheit keine vage (freye), sondern eine fixirte (anhängende) sey, so beruht diese Behauptung auf Voraussetzungen, deren Ungrund schon oben (§. 14. Anm. 2.) dargethan ist. Die Schönheit des Ideals ist vielmehr durchaus frey oder selbstständig, und es bedarf zur Beurtheilung derselben keines Wegs der Vorstellung eines bestimmten Zwecks, auf welchen die menschliche Gestalt erst zu beziehen wäre, um an ihr Wohlgefallen zu finden.

Anmerkung 3.

Die Ideale der alten griechischen Künstler sind insgesammt idealisirte oder idealisch schöne Menschengestalten, und eben dadurch haben sie als Denkmähler und Muster des Geschmacks einen so hohen, wahrhaft classischen Werth für die Nachwelt erhalten. Sie sind aber doch nur Abbilder vom Urideale der Schönheit (Anm. 1.). Diese Abbilder mußten nach Geschlecht, Alter und Charakter dessen, was jedes Mahl dargestellt

---

statt." — Warum aber das Ideal der Schönheit nur in der Sphäre des Äußerlich- oder Körperlich-schönen (§. 18.) anzutreffen sey, erhellet aus dem Obigen von selbst. Daher können auch nur die Künste, welche sich mit jener Sphäre des Schönen vorzugsweise beschäftigen, in ihren Producten das Ideal der Schönheit wirklich abbilden und darstellen. Die übrigen vermögen durch ihre Producte nur die Vorstellung davon mit mehr oder weniger Klarheit an- und aufzuregen. Sie streben zwar nach dem Idealischen, aber stellen kein eigentliches Ideal der Schönheit auf.

werden ſollte, höchſt verſchieden ausfallen, und konnten theils darum, theils weil die Einbildungskraft ſowohl als das Darſtellungsvermögen eines jeden, auch des größten Künſtlers immer auf gewiſſe Weiſe beſchränkt iſt, niemahl das eigentliche Ideal der Schönheit vollkommen erreichen. Man kann daher eine mediceiſche Venus und einen vaticaniſchen Apoll (denn ſo mögen ſie auch nach ihrer Verſetzung immerfort heißen) nur in ſo fern Ideale der Schönheit nennen, wie fern ſie ſich als Abbilder dem Ideale der Schönheit ſelbſt als Urbilde möglichſt annähern. In der Darſtellung zerfällt alſo das Ideal der Schönheit nothwendig nach dem Geſchlechtsunterſchiede der Menſchen in ein Ideal der männlichen und der weiblichen Schönheit, und nach dem Unterſchiede des Alters in ein Ideal der jugendlichen und der bejahrteren Schönheit, indem der Mann und das Weib, der bejahrte Mann und der Jüngling, die Matrone und die Jungfrau nicht auf gleiche Weiſe idealiſch ſchön dargeſtellt werden können. Hier iſt alſo wieder unendliche Mannigfaltigkeit und in dieſer unmerkliche Annäherung des einen Ideals an das andere möglich, ſo daß z. B. die männliche oder weibliche Schönheit eine kleine Beymiſchung des Weiblichen oder Männlichen haben kann. Dieſe Mannigfaltigkeit und Annäherung findet ſich nun in den alten Kunſtwerken auf die bewunderungswürdigſte Weiſe ausgedrückt, wenn wir die Geſtalten eines Jupiter, Apollo, Mars, Merkur, Bacchus, Herkules, Antinous u. ſ. w. einer Juno, Minerva, Diana, Venus, Hebe, Agrippine u. ſ. w. mit einander vergleichen. Die alte Kunſt wurde nähmlich durch die damahls herrſchende Mythologie, welche ihr ſo viele

Götter und götterähnliche Heroen darboth, und sogar die Bevölkerung des Olymps durch neugeschaffene Götter oder vergötterte Menschen duldete, in der Bildung ihrer Ideale sehr begünstigt und gleichsam dazu genöthigt, indem der sinnliche Cultus jener Zeit auch eine sinnliche Darstellung jener übermenschlichen, mithin idealischen Wesen forderte, solche Wesen also auch auf eine idealisch schöne Weise dargestellt werden mußten, wenn sie mit dem höchsten Wohlgefallen angeschaut werden sollten *). Ganz unstatthaft aber ist die Behauptung, daß nur mittelst jener Mythologie die Kunst sich zur idealischen Darstellung des Schönen erheben konnte **). Denn man darf nicht glauben, als wenn

*) Wie sehr bleibt in dieser Hinsicht der ägyptische Cultus mit seiner Zoolatrie hinter dem griechischen mit seiner Anthropolatrie zurück! und mußte nicht auch darum die ägyptische Kunst hinter der griechischen zurück bleiben?

**) Lessing macht im Laokoon (Abschn. 9.) die sehr richtige Bemerkung, daß die Religion, welche sich ganz auf jene Mythologie gründete, dem alten Künstler oft sogar einen äußeren, für die Kunst nachtheiligen Zwang auflegte. «Sein Werk zur Verehrung und Anbethung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen seyn, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabey zur Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehrt." — Ja L. geht so weit, daß er denjenigen Producten, welche lediglich zur gottesdienstlichen Verehrung bestimmt waren, und sich daher gewissen conventionalen Vorstellungen unterwerfen mußten, nicht einmahl den Nahmen der Kunst-

von der alten Kunſt alle mögliche Darſtellungsarten des Ideals der Schönheit erſchöpft wären. Die neuere Kunſt hat ſchon das Gegentheil durch ihre Heiligen- und Madonnen-Bilder dargethan, und daß die antiken Ideale den modernen in jeder Hinſicht vorzuziehen ſeyen, dürfte ſchwerlich bewieſen werden können, da beyde in ihrer Art vortrefflich ſind, beyde das Ideal auf eigenthümliche Weiſe darſtellen, aber auch beyde es nicht ganz vollſtändig erreichen. Daher wird eine ſchöpferiſche Phantaſie ſich keineswegs in die ſchon gegebenen Darſtellungsarten einengen laſſen, ſondern noch immerfort auf eine originale Weiſe das Ideal der Schönheit darſtellen können. Denn dieſes iſt als etwas Abſolutes auch ein Unendliches und kann von dem Empiriſchen als einem Endlichen in keinem Fall erreicht werden. Daher würd' es auch vergeblich ſeyn, das Ideal der Schönheit in der Natur zu ſuchen. Denn wenn auch die in der Natur waltende Bildungskraft (Met. §. 135. und 136.) ſchön geſtaltete Körper zufälliger Weiſe hervorbringt, ſo kann doch eine ſolche einzelne Geſtalt in ihrer empiriſchen Beſchränktheit das Ideal der Schönheit in ſeiner abſoluten Totalität noch viel weniger darſtellen, als ein Product, das die abſichtlich auf dieſes Ideal hin arbeitende Kunſt geliefert hat. Eben deßwegen kann auch nicht geſagt werden, daß die Kunſt das Ideal der Schönheit aus der Natur entlehnt oder durch bloße Nachahmung der Natur die idealiſche Schönheit ge-

---

werke zugeſtehen will, worin wir ihm jedoch nicht beypflichten können.

schaffen habe. Nur die Form überhaupt, unter welcher die Kunst ihr Ideal darstellt, entlehnt sie von der Natur; das Ideal selbst aber bildet die Einbildungskraft des Künstlers mit völliger Freyheit und Selbstständigkeit, ohne erst die einzelnen Züge desselben von einzelnen Naturdingen mühselig zusammenzustoppeln, wie dieß ein altes Kunstmährchen vom Zeuxis erzählt, indem dadurch nie ein wahres Kunstwerk zu Stande kommen würde. Hiernach läßt sich auch der Unterschied der idealischen Schönheit von der natürlichen leicht bestimmen. Diese zeigt sich uns an einzelnen Naturproducten in ihrer empirischen Beschränktheit; nach jener strebt die Kunst als nach einem Absoluten, das sie aber auch in keinem einzelnen Erzeugnisse vollständig erreicht *).

*) S. von den Idealen der Wissenschaft, der Kunst und des Lebens (Königsberg. 1809. 8.) S. 20. — Wenn die Künstler zuweilen statt der Ideale bloße Portraits gaben, so thaten sie es entweder aus Geistesarmuth oder aus Galanterie. Aber schon die Alten mißbilligten dieses Verfahren mit Recht als ein Verbrechen gegen die Kunst. So sagt Plinius hist. nat. 35. 10: „Fuit et Apellius Romae celeber, paullo ante Divum Augustum, nisi flagitio insigni corrupisset artem, semper alicujus foeminae amore flagrans, et ob id Deas pingens, sed dilectarum imagine.“ — So mahlte auch in neueren Zeiten Karl Maratti statt einer heiligen Jungfrau seine eigene Frau; und Mengs nahm unter seine Musen auf dem Gemählde des Parnasses in der Villa Albani sogar zwey Portraite, das der Marchesa Lepri und das seiner Gattinn, auf. Aus einem anderen Grunde bildete Michelangelo in seinem jüng-

ſten Gerichte den päpſtlichen Zeremonienmeiſter, Biagio da Ceſena, der den Künſtler wegen der Nacktheit ſeiner Figuren heftig getadelt hatte, unter der Geſtalt des Minos, eines hölliſchen Ungeheuers mit einem großen Drachenſchwanz in Dante's göttlicher Komödie, ab, und verſetzte ſo den unbefugten Tadler zur Strafe für ſeine Geſchmackloſigkeit in die Hölle, woraus nach dem Urtheile des Papſtes, bey dem ſich der Zeremonienmeiſter darüber beklagte, keine Rettung mehr möglich war. Man muß jedoch hiermit nicht die Gewohnheit der alten Künſtler verwechſeln, Portraitbilder dadurch zu idealiſiren, daß ſie die abzubildenden Perſonen als Götter oder Göttinnen darſtellten. Denn ein Portrait zum Ideal erheben iſt etwas anderes als ſtatt des Ideals ein bloßes Portrait geben. — In beſonderer Beziehung auf die Ideale der griechiſchen Künſtler iſt vorzüglich bemerkenswerth, was Wieland im 24. Bande ſeiner Werke, und Böttiger in der 1. Abtheilung ſeiner Andeutungen darüber geſagt haben.

Der ästhetischen Ideologie

zweytes Hauptstück.

Hypseologie.

§. 24.

Das Wohlgefallen am Erhabenen unterscheidet sich vom Wohlgefallen am Schönen zuvörderst dadurch, daß sich dieses auf die Form der Dinge als eine Qualität derselben, jenes aber auf ihre Größe oder Quantität bezieht, und daher auch bey einem scheinbar formlosen Gegenstande statt finden kann (§. 5. und §. 12.). Das Erhabene kann daher vorläufig für dasjenige erklärt werden, was um seiner Größe willen wohlgefällt, und die Erhabenheit für diejenige Eigenschaft eines Dinges, vermöge welcher es im Wahrnehmenden ein Lustgefühl durch seine Größe erregt (§. 13.).

Anmerkung.

Da jeder erkennbare Gegenstand innerhalb bestimmter sinnlicher Schranken wahrgenommen werden muß, so kann es auch kein wirklich formloses Ding

in unſerem geſammten Erkenntnißkreiſe geben (Met. §. 85. Anm. 4.). Wohl aber kann uns ein Gegenſtand formlos zu ſeyn ſcheinen, wenn es uns ſchwer wird, ihn unter einem beſtimmten Bilde aufzufaſſen. Wir nennen daher auch ſolche Dinge ungeſtaltet, z. B. große über einander aufgethürmte Felſenmaſſen, durch den Sturm emporgehobene und über einander herſtürzende Meereswogen u. d. g. Da man gleichwohl unſerem Bewußtſeyn zufolge ſolche Gegenſtände mit einem gewiſſen Wohlgefallen wahrgenommen werden, ſo kann ſich dieſes nicht auf ihre Form, ſondern nur auf ihre Größe beziehen. Sie werden daher auch nicht ſchön im eigentlichen Sinne *), ſondern vielmehr erhaben genannt, indem ſie ſich durch ihre Größe über andere Gegenſtände erheben. — Vorläufig heißt aber die obige Erklärung ebenfalls darum, weil ſie uns wie die vorläufige Erklärung des Schönen den Weg zu vollſtändigeren Erklärungen bahnen ſoll.

§. 25.

Die Größe eines Gegenſtandes können wir nur durch Vergleichung desſelben mit an-

*) Wenn man das Wort ſchön im uneigentlichen Sinne nach dem gemeinen Redegebrauche nimmt, wo auch oft das Angenehme, Nützliche, Wahre und Gute ſchön heißt (§. 6. Anm. 2.), ſo kann man freylich das Erhabene ebenfalls ſchön nennen. Wenn wir aber den Unterſchied des Erhabenen vom Schönen erforſchen wollen, ſo müſſen wir beydes in der eigentlichen oder ſtrengen, mithin engeren, Bedeutung nehmen.

deren Größen bestimmen (Met. §. 55.). Wenn daher etwas im Augenblicke der Wahrnehmung für uns über alle Vergleichung groß ist, so daß alles Andere in Vergleichung mit ihm nur klein scheint, so erhebt es sich durch seine Größe (quantitas) in unserer Einbildungskraft über alle andere Größen (quanta) und heißt eben darum erhaben (§. 24. Anm.).

Anmerkung.

Keine endliche Größe ist an und für sich über alle Vergleichung groß, sey sie auch noch so groß. Denn man kann sich immerfort eine noch größere wenigstens denken, in Vergleichung mit welcher sie selbst klein seyn würde. Der größte Berg auf der Erde ist klein in Vergleichung mit der Erde selbst, so wie diese in Vergleichung mit der Sonne, und diese wieder in Vergleichung mit dem ganzen Sonnensysteme klein ist. Nur das Unendliche würde über alle Vergleichung groß seyn, kann aber in seiner Unendlichkeit selbst nicht wahrgenommen werden (Met. §. 79. Anm. und §. 80. Anm.). Allein in der Wahrnehmung kann uns etwas nicht bloß überhaupt als groß, sondern als schlechthin groß (absolute magnum) vorkommen, so daß es dem Gemüth an einem sinnlichen Maßstabe fehlt, nach welchem die Größe des Gegenstandes geschätzt werden könnte. Er überschreitet alsdann durch seine das Gemüth ergreifende Größe, im Augenblicke der Wahrnehmung, selbst unsere Einbildungskraft und wird alsdann für unsere sinnliche Vorstellung ein schlechthin großer oder über alle Vergleichung erhabener Gegenstand.

§. 26.

Wie fern das Erhabene entweder äußerlich oder bloß innerlich wahrgenommen wird, gibt es ein Aeußerlich- und Innerlicherhabenes. Jenes befaßt alle körperlichen, dieſes alle geiſtigen Größen, die ſich in der Vorſtellung über alle Vergleichung zu erheben ſcheinen. Jenes kann daher auch das Körperlich-dieſes das Geiſtigerhabene heißen. Da nun ferner die Quantität der Erkenntnißobjecte theils extenſiv theils intenſiv iſt (Met. §. 52), ſo kann auch etwas entweder in Anſehung ſeiner Ausdehnung (der Größe ſeines Umfangs) oder in Anſehung ſeiner Wirkſamkeit (der Größe ſeiner Kraft) erhaben ſeyn. Jenes kann man daher das Extenſiv- oder Mathematiſch-erhabene, dieſes das Intenſiv- oder Dynamiſch-erhabene nennen.

Anmerkung 1.

Wenn ein Gegenſtand durch ſeine extenſive Größe ſich über andere extenſiv große Gegenſtände erhebt, ſo erſcheint er uns wegen ſeiner großen Ausdehnung oder ſeines großen Umfanges als unermeßlich, d. h. als äſthetiſch überſchwenglich in mathematiſcher Hinſicht (z. B. ein großes Gebirge, der geſtirnte Himmel, das Weltmeer). Die Größenſchätzung kann nähmlich entweder nach Zahlbegriffen und Verſtandesregeln geſchehen, oder nach der bloßen An-

schauung und Empfindung. In jenem Falle ist sie logisch und findet besonders in der Mathematik statt, als einer Wissenschaft von der Bestimmung der Größen durch Zahl und Maß; in diesem Falle ist sie ästhetisch und findet überall statt, wo wir die Größen gleichsam nur mit dem Auge schätzen, ohne zu fragen, wie viel Mahl die eine als messende Einheit in der anderen enthalten sey (Met. §. 55. Anm. 1.). Die logische Größenschätzung kennt kein Maximum. Denn das Zählen und Messen kann ins Unendliche fortgesetzt, und das Große kann dadurch zu einem Kleinen werden, weil dessen Schätzung von dem angenommenen Maßstabe abhängt. Allein die ästhetische Größenschätzung erreicht sehr bald ihr Maximum, weil dabey der Gegenstand unter dem bestimmten Bilde eines anschaulichen Ganzen in die Einbildungskraft aufgenommen werden muß. Hierzu gehört aber nicht bloß Auffassung (apprehensio), sondern auch Zusammenfassung (comprehensio). Jene geht auf die Theile und kann zwar beständig fortgesetzt werden, aber diese, welche auf das Ganze gerichtet ist, kann nicht immer statt finden. Denn wenn bey fortgesetzter Auffassung die zuerst verknüpften Theile im Bewußtseyn zu erlöschen anfangen, so hört die Zusammenfassung aller Theile zur anschaulichen Vorstellung des Ganzen auf, und der Gegenstand erscheint durch seine Ausdehnung dem Sinne als etwas überschwenglich Großes oder als ein unermeßliches Ding (Met. §. 55. Anm. 2.). Dadurch wird aber die Vernunft als das Vermögen des Absoluten (Fund. §. 81.) aufgeregt, welche auch das ästhetisch Überschwengliche durch die Idee der unbedingten Totalität als ein Ganzes vorstellen kann, und eben dadurch ihre

Erhabenheit über die Sinnlichkeit und den von dieſer in der Erkenntniß abhängigen Verſtand beurkundet. Das äſthetiſch Unermeßliche gibt alſo dem Wahrnehmenden eine Veranlaſſung, ſich ſeiner eigenen Erhabenheit über die Schranken der Sinnlichkeit ſelbſt in Anſehung des Theoretiſchen (des Vorſtellens durch Ideen) bewußt zu werden, welches Bewußtſeyn nothwendig mit einem Luſtgefühle verknüpft iſt, und auch dem Gegenſtande, der ein ſolches Bewußtſeyn veranlaßt, in dieſer Hinſicht den Charakter der Erhabenheit mittheilt.

Anmerkung 2.

Wenn aber ein Gegenſtand durch ſeine intenſive Größe ſich über andere intenſiv große Gegenſtände erhebt, ſo erſcheint er uns wegen ſeiner großen Wirkſamkeit oder ſeiner gewaltigen Kraft als unwiderſtehlich, d. h. als äſthetiſch überſchwenglich in dynamiſcher Hinſicht (z. B. ein Orkan, ein heftiges Gewitter, ein großer Waſſerfall, ein brennender Vulkan, ein Erdbeben). Die Schätzung der Kraft kann nähmlich entweder nach einem phyſiſchen oder nach einem moraliſchen Maßſtabe geſchehen. In phyſiſcher Hinſicht heißt dasjenige mächtig, was zu einer beſtimmten Wirkung ungeachtet gewiſſer Hinderniſſe zureicht, und gewaltig, was auch einem mächtigen Dinge zu widerſtehen oder wohl gar deſſen Macht zu überwinden vermag (Met. §. 68. Anm.). Ein Gegenſtand alſo, der durch gewaltige Kraftäußerungen eine große Überlegenheit über andere Naturkräfte ſowohl als unſere eigene phyſiſche Macht ankündigt, erſcheint deßhalb unſeren Sinnen als ein überſchwenglich kräftiges Ding oder als etwas Unwiderſtehliches. Wir

sind daher auch zur Furcht vor ihm geneigt, indem unsere Einbildungskraft uns die Übel vorhält, mit welchen ein solcher Gegenstand uns zu bedrohen scheint. Allein wir können uns eben dadurch auch unserer moralischen Kraft bewußt werden, durch welche wir hinwiederum dem Gegenstande überlegen sind, indem er mit aller seiner Macht uns eher zu vernichten als unseren Willen zu beugen vermag und wir, durch diesen, selbst die Furcht vor allen jenen von der Einbildungskraft vorgespiegelten Übeln besiegen können (si fractus illabatur orbis, impavidum ferient ruinae). Das ästhetisch Unwiderstehliche gibt also dem Wahrnehmenden eine Veranlassung, sich seiner eigenen Erhabenheit über die Schranken der Sinnlichkeit auch in Ansehung des Practischen (des Handelns nach Ideen) bewußt zu werden, welches Bewußtseyn ebenfalls mit einem Lustgefühle verbunden seyn und dem ein solches Bewußtseyn veranlassenden Gegenstande den Charakter der Erhabenheit in dieser Hinsicht aufdrücken muß. Es kann übrigens ein Gegenstand sowohl extensiv als intensiv erhaben seyn. Denn die überschwengliche Größe der Ausdehnung kann entweder zu gleicher Zeit auch eine überschwengliche Größe der Kraft ankündigen (z. B. ein großer brennender Vulkan) oder unter verschiedenen Umständen das Gemüth nöthigen, mehr auf diese als auf jene zu reflectiren (z. B. das durch den Sturm empörte Weltmeer).

Anmerkung 3.

Was nun den Unterschied des Körperlich- und Geistigerhabenen anlangt, so kann 1) das Körperlicherhabene wie das Körperlichschöne nur unter den Objecten des Gesichts und Gehörs angetroffen

werden (§. 16.). Denn auch hörbare Dinge können ſich dem Gemüth als überſchwengliche Größen ankündigen (z. B. das Gebrüll des Donners im Gewitter, und der Bruder desſelben, wie ihn Haller nennt, der Kanonendonner im Schlachtgewühl, deßgleichen das Brauſen des ſturmbewegten Meers), gehören aber ſämmtlich zur Claſſe des Intenſiv- oder Dynamiſcherhabenen, weil ſich dadurch gewaltige Kräfte vernehmen laſſen. Die Objecte des Geruchs, des Geſchmacks und des Getaſts hingegen können uns von einer überſchwenglichen Größe weder in extenſiver noch intenſiver Hinſicht irgend eine Vorſtellung geben, mithin auch nicht das Gemüth mit dem Gefühle der Erhabenheit erfüllen. 2) das Geiſtigerhabene bezieht ſich auch auf das Überſinnliche, ſo fern es durch die Darſtellung dergeſtalt verſinnlicht wird, daß es dem Gemüth als etwas überſchwenglich Großes erſcheint. Als ſolches kann es erſcheinen zuerſt in extenſiver Hinſicht, z. B. die Ewigkeit, wie ſie von dem vorhin genannten Dichter in folgenden Worten dargeſtellt wird:

Die ſchnellen Schwingen der Gedanken,
Wogegen Zeit und Schall und Wind,
Und ſelbſt des Lichtes Flügel langſam ſind,
Ermüden über dir und finden keine Schranken.

Das Extenſive der bloßen Zeitreihe oder das Protenſive in der Succeſſion derſelben (Met. §. 27.) erſcheint uns nähmlich hier als äſthetiſch überſchwenglich in Anſehung des Umfangs oder als unermeßlich, indem wir uns vorſtellen, daß nicht einmahl die Gedanken, die doch ſchneller als das Licht ſind, die Ewigkeit ermeſ-

ſen können. Gewöhnlich aber erſcheint uns das Geiſtige als erhaben in intenſiver Hinſicht, weil es ſich uns überhaupt nur durch Wirkſamkeit zu erkennen gibt. Zu dieſer Art des Geiſtigerhabenen gehört ſelbſt die Gottheit, wie ſie uns z. B. von Moſes als ſchaffend durch ein bloßes ſtraks in Erfüllung gehendes Wort, oder von Homer als erſchütternd den Olymp durch einen bloßen Wink der Augen, dargeſtellt wird. Denn hier zeigt ſich eine überſchwengliche Kraft in ihrer ganzen Herrlichkeit. In dieſer Beziehung iſt auch die moraliſche Geſinnung, ſo fern ſie ſich durch Wort und That zu erkennen gibt, des Charakters der Erhabenheit fähig, und zwar ſowohl als ſittlich gute, wie als ſittlich böſe Geſinnung. Denn es kommt bey der äſthetiſchen Schätzung derſelben nicht auf ihren innern (moraliſchen) Werth oder Unwerth an, ſondern auf die Größe der Willenskraft, die ſich dadurch ankündiget *). Das Bewußtſeyn einer über-

*) Wenn in Corneille's Medée (Act. 1. Sc. 1.) jenes weibliche Ungeheuer auf die Frage ihrer Vertrauten:

Votre païs vous hait, votre époux est sans foi;
Dans un si grand revers, que vous reste-t-il? —

ſchlechtweg antwortet Moi! ſo fühlt jeder die Erhabenheit dieſer Geſinnung, ungeachtet der Unthaten, welche Medea mit und zum Theil ſelbſt durch dieſe Geſinnung ausführt. Eben ſo iſt die Geſinnung, welche Milton im verlornen Paradiſe (Geſ. 1. V. 81 — 121. und V. 237 — 266. nach Zacharia's Überſ.) dem Satan leiht, unſtreitig erhaben, wiewohl ſie zu gleicher Zeit die höchſte Bosheit ver-

ſchwenglichen Kraft dieſer Art erhebt ſtets das Gemüth, und daher hat auch der Gedanke, daß der Menſch durch ſeinen freyen Willen ſelbſt der Gottheit widerſtreben könne, etwas Erhebendes und Wohlgefälliges, indem hierauf die moraliche Größe des — im Vergleiche mit der Allmacht phyſiſch ohnmächtigen — Menſchen beruht, obgleich das wirkliche Widerſtreben als etwas Immoraliſches nothwendig mißfällt *).

---

kündet; und es iſt höchſt abgeſchmackt, wenn einer von Milton's Erklärern bey den Worten:

Das Gemüth iſt ſein eigener Platz, und macht in ſich ſelber
Aus der Hölle den Himmel, und aus dem Himmel die Hölle!

die Bemerkung macht, der Dichter habe dadurch die ausſchweifenden Meinungen der Stoiker lächerlich machen wollen. — Die bloß äſthetiſche Größenſchätzung der Gemüthskräfte überhaupt iſt auch der Grund, warum kühne Eroberer, ungeachtet ihre unerſättliche Ehr- Hab- und Herrſchſucht unſägliches Elend auf der Erde verbreitet, und ſie deßhalb von der Mitwelt im höchſten Grade verabſcheut werden, dennoch für die Nachwelt ein Gegenſtand der Bewunderung ſind. Die Nachwelt vergißt bald die Thränen und Seufzer der Vorwelt, und ſieht im Eroberer nur die gewaltige Geiſteskraft, wodurch er ſogar ſeinen Zeitgenoſſen mitten unter den Verwünſchungen, womit ſie ſeinen Nahmen ausſprechen, eine gewiſſe Achtung abnöthigt.

*) Die anderweiten Unterſchiede, welche die Äſthetiker in Anſehung des Erhabenen gemacht haben (z. B. das Erhabene der Sinne, der Phantaſie, des Verſtandes und des Herzens — das Erhabene in den Sachen, den Gedanken und dem Ausdrucke — le sublime des images, des sentimens et des moeurs —

§. 27.

Das Erhabene versetzt demnach das Gemüth in einem noch höheren Grade als das Schöne in eine idealische Stimmung, weil es diese nicht durch seine Form, sondern durch seine Größe veranlaßt (§. 19. und 26.). Das Endliche, was wir wahrnehmen, erweitert sich nähmlich, indem wir in der Wahrnehmung auf seine ästhetische Uebergschwenglichkeit reflectiren, durch die Thätigkeit der Vernunft bis zum Unendlichen, und es findet also hier nicht bloße Ahnung des Unendlichen statt, wie beym Schönen, sondern Anschauung desselben, so weit sie überhaupt

---

oder le sublime des images, des traits et des tours u. s. w.), sind entweder zu unbedeutend, als daß sie eine besondere Erörterung verdienten, oder beruhen auf falschen Vorstellungen vom Erhabenen und Verwechslungen desselben mit anderen ihm bloß verwandten ästhetischen Eigenschaften, oder gehören endlich nicht in die Ästhetik überhaupt, sondern in die besondere Theorie einzelner Künste, besonders der Dicht- und Redekunst. — Was übrigens den Unterschied des Mathematisch- und Dynamisch-erhabenen anlangt, so ist dieser keineswegs von Kant zuerst bemerkt worden, sondern andere Ästhetiker (z. B. Hugo Blair in seinen Vorlesungen über Rhetorik und schöne Wissenschaften, Vorles. 4. Th. 1. S. 75. nach Schreiter's Übers.) haben ihn schon sehr bestimmt anerkannt, obgleich nicht so benannt und nicht so tief ergründet.

möglich iſt. Das Erhabene kann daher für dasjenige erklärt werden, was mittelſt ſeiner überſchwenglichen Größe das Unendliche im Endlichen anſchauen läßt, und dadurch wohlgefällt, und die Erhabenheit als diejenige Eigenſchaft eines Dinges, vermöge welcher es im Gemüthe des Wahrnehmenden mittelſt ſeiner überſchwenglichen Größe eine Anſchauung des Unendlichen im Endlichen und eben dadurch ein Luſtgefühl erregt (§. 20. und §. 24.)

Anmerkung 1.

In der Vorſtellung von der Erhabenheit eines Gegenſtandes iſt zwar noch mehr Subjectivität als in der von der Schönheit. Denn die wohlgefällige Form eines Gegenſtandes iſt doch etwas für Sinn und Verſtand Faßliches und in ſo fern zur Erkenntniß des Objects Gehöriges. Aber die überſchwengliche Größe eines Dinges kann eigentlich als ſolche von dem Sinne und dem davon abhängigen Verſtande nicht gefaßt werden, ſondern wird nur eine Veranlaſſung für das Subject, den Gegenſtand durch Vernunft als etwas Unendliches vorzuſtellen, und ſich dadurch ſeiner eigenen Erhabenheit über die Schranken der Sinnlichkeit bewußt zu werden, mithin auch das eine ſolche Gemüthsſtimmung veranlaſſende Object als etwas Erhabenes oder unter dem Charakter der Erhabenheit vorzuſtellen. Allein eben darum findet auch in der Anſchauung des Erhabenen die idealiſche Gemüthsſtimmung in einem höheren Grade ſtatt. Denn das Gemüth wird durch den Gegenſtand mehr in ſich ſelbſt zurück gedrängt und durch die Überſchwenglichkeit desſelben für Sinn und Verſtand

weit stärker zur Ideenwelt empor gehoben. Dagegen verliert der Gegenstand augenblicklich den Charakter der Erhabenheit, wenn er als ein wirkliches Erkenntnißobject behandelt wird (wenn man z. B. die physischen Ursachen des Gewitters untersucht, die Höhe, Länge und Breite eines Gebirges mathematisch bestimmt, den gestirnten Himmel in Sternbilder zerlegt und die zu jedem Bilde gehörigen Sterne aufzählt), indem alsdann das Subject wieder aus sich selbst heraus zu gehen und auf die wahre Beschaffenheit des Gegenstandes zu reflectiren genöthigt wird. Das Wohlgefallen am Erhabenen ist auch kein unvermischtes Lustgefühl, wie das am Schönen (§. 21.). Denn hier findet sich das Gemüth in jeder Hinsicht befriedigt, indem der Gegenstand durch seine Form der Einbildungskraft und dem Verstande völlig angemessen ist und zugleich auch die Vernunft in eine idealische Gemüthsstimmung versetzt. Allein vom Erhabenen fühlt sich das Gemüth anfangs wie gedrückt und beängstigt oder gleichsam abgestoßen, indem die überschwengliche Größe des Gegenstandes der Einbildungskraft und dem Verstande als Erkenntnißkräften überlegen und unangemessen ist, welches nothwendig ein Gefühl der Unlust erregt. Indem sich aber die Vernunft des Gegenstandes bemächtigt und dessen Überschwenglichkeit ihrer Idee des Absoluten dergestalt entspricht, daß der Gegenstand selbst in der Wahrnehmung die Schranken der Endlichkeit zu überschreiten und dem Unendlichen sich anzunähern scheint, so wird diese Angemessenheit des Gegenstandes zum Vernunftvermögen nothwendig mit einem überwiegen-

den Luſtgefühle wahrgenommen *). Man kann daher dieſe Wahrnehmung mit Recht eine Anſchauung

*) Wenn Kant in der Kritik der Urtheilskraft (S. 97. Aufl. 2.) behauptet, «daß das Gefühl des Erhabenen Achtung für unſere eigene Beſtimmung ſey, die wir einem Objecte durch eine gewiſſe Subreption (Verwechslung einer Achtung für das Object ſtatt der für die Idee der Menſchheit in unſerem Subjecte) beweiſen, welches uns die Überlegenheit der Vernunftbeſtimmung unſerer Erkenntnißvermögen über das größte Vermögen der Sinnlichkeit gleichſam anſchaulich macht" — ſo behauptet dagegen Burke in ſeinen philoſophiſchen Unterſuchungen über den Urſprung unſerer Begriffe vom Schönen und Erhabenen (S. 225. der deut. Überſ. Riga 1773.), «daß das Gefühl des Erhabenen ſich auf den Trieb zur Selbſterhaltung und auf Furcht d. i. einen Schmerz gründe, der, weil er nicht bis zur wirklichen Zerrüttung der körperlichen Theile geht, Bewegungen hervorbringt, die, da ſie die feinern oder gröbern Gefäße von gefährlichen und beſchwerlichen Verſtopfungen reinigen, im Stande ſind, angenehme Empfindungen zu erregen, zwar nicht Luſt, ſondern eine Art von wohlgefälligem Schauer, eine gewiſſe Ruhe, die mit Schrecken vermiſcht iſt." — Welche Verſchiedenheit der Anſichten, die keineswegs dadurch erklärt wird, daß K. das Erhabene aus dem tranſcendentalen, B. aber aus dem phyſiologiſchen Standpuncte betrachtet! In Einem Stücke treffen jedoch beyde Behauptungen zuſammen, daß nähmlich das Wohlgefallen am Erhabenen kein unvermiſchtes Luſtgefühl ſey. B. ſagt dieß ausdrücklich in den angeführten Worten, und in K.'s Worten liegt es ebenfalls. Denn Achtung iſt nach ſeiner Erklärung ein

des Unendlichen im Endlichen nennen, da hingegen beym Schönen eine bloße Ahnung desselben statt findet, indem das Schöne als solches in seiner Form nichts Überschwengliches hat, und uns also auch das Unendliche nur hinzudenken läßt, wie fern wir noch etwas Höheres hinter einer so vollkommenen Form des Endlichen vermuthen. Das Erhabene aber ist in der That ein Repräsentant des Unendlichen für den Menschen als sinnlich-vernünftiges Wesen, indem es durch seine überschwengliche Größe das Unendliche selbst in einem sinnlichen Bilde (dem Weltmeere, dem Sternhimmel u. d. g.) anschauen läßt, obwohl diese Anschauung immer beschränkt ist, da das Bild die Idee selbst niemahl erreichen kann *). Wegen jener Beymischung von Unlust zum Gefühle der Lust in der Wahrnehmung des Erhabenen befindet sich auch unser Gemüth bey dieser Wahrnehmung nicht in ruhiger Contemplation, wie bey Wahrnehmung des Schönen, sondern in einer Art von Bewegung. Denn es geht aus dem einen Zustand in einen entgegen gesetzten über, so daß es, wenn es sich der verweilenden Betrachtung des Erhabenen hingibt, durch Wieder-

---

Gefühl, das uns einerseits niederschlägt oder demüthigt, andrerseits aber erhebt. Auch sagt er es eben so ausdrücklich in den folgenden Worten.

*) Man kann sagen, das Schöne lasse uns das Unendliche nur hinter einem durchsichtigen Schleyer in der Ferne erblicken, das Erhabene hingegen lasse es uns in einem Spiegel zwar näher, aber doch bloß in verjüngter Gestalt, wie in einem Verkleinerungsglase, betrachten.

hohlung jener verſchiedenartigen Eindrücke eine Zeit lang zwiſchen Wehe- und Wohlſeyn hin und her ſchwankt, das letzte jedoch in ſtärkerem Maße oder auf eine überwiegende Weiſe empfindet. Das Luſtgefühl beym Erhabenen iſt daher eben wegen dieſer Beymiſchung einer gewiſſen Unluſt und wegen des Übergangs von dieſer zur Luſt ſtärker als beym Schönen, wie denn überhaupt die gemiſchten Gefühle gewöhnlich diejenigen ſind, bey welchen das Gemüth am lebhafteſten erregt iſt.

Anmerkung 2.

Das Wohlgefallen am Erhabenen iſt nicht frey von allem Intereſſe (§. 10).*). Denn wie fern das Erhabene ein Bewußtſeyn unſerer eigenen Erhabenheit veranlaßt, intereſſirt es uns als theoretiſch und practiſch vernünftige Weſen nothwendiger Weiſe, indem es den Wirkungskreis unſerer Vernunft durch die Vorſtellung der Größe des Gegenſtandes erweitert. Dieſe Größe gehört aber nicht zur bloßen Form, ſondern auch zur Materie des Gegenſtandes**). Das Intereſſe für's Erhabene iſt alſo, zum Theil wenigſtens, material (§. 12.). Da uns aber die überſchwengliche Größe eines Gegenſtandes eigentlich nur als vernünftige (durch Ideen im

*) Auch vom Erhabenen behauptet die Kritik der Urtheilskraft (S. 79.) daß es ohne Intereſſe gefalle. Es liegt aber auch hier eine zu enge Bedeutung des Worts Intereſſe zum Grunde.

**) Die Größe beſtimmt allerdings zum Theil auch die Form eines Dinges. Aber ſie ſelbſt hängt ab von der Vielheit der Theile oder Grade eines Dinges, alſo von dem, was die Materie desſelben ausmacht.

Denken und Wollen bestimmbare) Wesen interessirt, indem die Sinnlichkeit vermöge ihrer Beschränktheit bloß die Bedingung enthält, daß es überhaupt für uns überschwengliche Größen giebt, so ist jenes materiale Interesse kein sinnliches, sondern ein intellectuales oder rationales. Es kann sogar das Erhabene dem sinnlichen (auf das Angenehme und Nützliche gerichteten) Interesse entgegen seyn, indem es Furcht vor großen Übeln erregt (z. B. ein Gewitter, ein Vulkan, ein Seesturm), und dennoch die Vernunft interessiren, indem es diese erweitert und das Bewußtseyn erweckt, daß der Mensch sich durch innere Kraft über alle jene Übel erheben und selbst dem wildesten Kampfe der Elemente Trotz biethen könne. Das Interesse für's Erhabene ist daher mit dem Interesse für's Wahre und Gute verwandt. Aber eben darum setzt es auch einen höheren Grad geistiger und insonderheit sittlicher Cultur voraus, als das Interesse für's Schöne. Denn es gehört schon eine gewisse Seelengröße dazu, um an einem erhabenen Gegenstande als solchem Wohlgefallen zu finden. Wer entweder zu kleinliche Vorstellungen von einem erhabenen Gegenstande hat (z. B. vom gestirnten Himmel) oder sich vor einem solchen wirklich fürchtet (z. B. vor einem Ungewitter), kann unmöglich die Erhabenheit des Gegenstandes fühlen, folglich ihn auch nicht mit Wohlgefallen betrachten. Sein Betrachten ist im letzten Falle höchstens ein starres Anstaunen des Gegenstandes, daß seinen Geist nicht hebt, sondern lähmt, und wohl gar seinen Körper wie eingewurzelt fest hält. — Was endlich die Frage anlangt, ob das Erhabene auch als etwas Zweckmäßiges vom Gemüthe des Wahrnehmenden betrachtet werde, so

läßt ſich dieſelbe allerdings bejahen. Nur kann auch hier noch weniger wie beym Schönen (§. 14.) der Begriff von irgend einem beſtimmten Zwecke dem Wohlgefallen zum Grunde liegen und das Urtheil leiten. Denn da beym Erhabenen lediglich auf die überſchwengliche Größe des Objectes reflectirt wird, ſo kann dasſelbe auch nur in ſubjectiver Hinſicht als zweckmäßig erſcheinen, wiefern es nähmlich durch ſeine Angemeſſenheit zur Vernunft in ihrer Tendenz zum Unendlichen das Bewußtſeyn eigener Erhabenheit im Gemüthe des Wahrnehmenden und ſomit ein Luſtgefühl rege macht. Wollte man dagegen das Object an und für ſich nach Zweckbegriffen beurtheilen, ſo könnte es ſehr leicht als unzweckmäßig erſcheinen, z. B. eine kahle mit ewigem Eiſe bedeckte Felſenmaſſe, ein brennender Vulkan u. d. g., ſtatt deren grüne mit allerley brauchbaren Gewächſen bekleidete Hügel dem, der keinen Sinn für Erhabenheit hätte, weit zweckmäßiger ſcheinen müßten.

§. 28.

Das Erhabene ſteht demnach in einem ſolchen Verhältniſſe zu den urſprünglichen Gemüthsvermögen, daß es durch ſeine überſchwengliche Größe Einbildungskraft und Verſtand zwar beſchränkt, aber die Vernunftthätigkeit befördert und erweitert. Durch die Wahrnehmung desſelben wird daher das Lebensgefühl einerſeits zwar gehemmt, andererſeits aber deſto kräftiger erhöht, indem ein erhabener Gegenſtand mittelſt jener Beſchränkung im Gemüthe des Wahrnehmenden das Bewußt-

seyn eigener Erhabenheit über die Schranken der Sinnlichkeit erregt und in so fern auch gefällt. Das Wohlgefallen am Erhabenen ist folglich nichts anders als das durch die Wahrnehmung einer überschwenglichen Größe anfangs gehemmte, aber nachher desto stärker erhöhte oder beförderte Lebensgefühl, und ist eben darum ein gemischtes Gefühl der Lust (§. 21. nebst Anm. 1. und 2. und §. 27. Anm. 1.).

Anmerkung.

Die Größe eines Gegenstandes heißt überschwenglich, wiefern sie das Maß, nach welchem unser Gemüth die Größe der Dinge zu beurtheilen pflegt, überschreitet, so daß der Gegenstand entweder in Ansehung seiner Ausdehnung oder in Ansehung seiner Kraft über unsere gewöhnlichen Begriffe von den Erfahrungsgegenständen hinauszugehen scheint (§. 26. Anm. 1. und 2.). Das Gemüth fühlt sich also durch die Wahrnehmung einer solchen Größe in der That beschränkt, aber nur in Ansehung derjenigen Kräfte, welche auf Erkenntniß der Gegenstände gerichtet sind, des Sinnes, zu welchem als innerem Sinne auch die Einbildungskraft gehört, und des Verstandes (Met. §. 45.). Der erste Eindruck, den ein erhabener Gegenstand auf das Gemüth macht, ist daher nicht anziehend, sondern zurückstoßend, nicht erhebend, sondern niederschlagend. Diese anfängliche Hemmung des Lebensgefühls kündigt sich auch gewöhnlich durch eine gewisse Beklommenheit des Herzens (die zuweilen, besonders bey noch ungewohnten und dynamisch

erhabenen Gegenſtänden, ſelbſt in Furcht und Schreck übergehen kann) ſehr deutlich an. Je länger wir aber den Gegenſtand betrachten und gleichſam vertrauter mit ihm werden, deſto anziehender wird er auch, deſto mehr fühlen wir uns durch ihn gehoben, deſto ſtärker wird in uns die Vernunftthätigkeit aufgeregt, um uns des Gegenſtandes als eines Bildes vom Unendlichen zu bemächtigen. Das Lebensgefühl wird alſo durch den Contraſt des unmittelbar vorhergehenden Zuſtandes um ſo inniger und ſtärker, und eben dadurch das Wohlgefallen am Gegenſtande um ſo lebhafter. Die Unangemeſſenheit des Gegenſtandes zu den niederen Gemüthskräften gibt ihm folglich deſto mehr Angemeſſenheit zu der höchſten Kraft unſeres Weſens, zur Vernunft, und jene Unluſt wird ſelbſt eine Quelle deſto größerer Luſt. Wenn dieſer Wechſel innerer Zuſtände und der davon abhängige Effect des Erhabenen nicht immer und überall auf gleiche Weiſe und in gleichem Maße nachgewieſen werden kann, ſo liegt der Grund hiervon theils in der verſchiedenen Größe der Objecte, vermöge deren das eine erhabener ſeyn kann, als das andere, theils in der verſchiedenen Beſchaffenheit der Subjecte, vermöge welcher das eine empfänglicher für's Erhabene ſeyn kann als das andere — eine Bemerkung, die auch für die obige Erklärung vom Verhältniſſe des Schönen zu den Gemüthskräften gilt, und in der Folge durch die Lehre vom Geſchmack ihre weitere Beſtätigung finden wird.

§. 29.

Aus dieſem Allen ergibt ſich nun folgende letzte Erklärung: Erhaben iſt, was durch

seine in kein bestimmtes Maß zu fassende Größe die höchste Gemüthskraft des Wahrnehmenden in einen lebhaften Schwung versetzt — oder: Erhabenheit ist diejenige Eigenschaft eines Dinges, vermöge welcher es durch seine überschwengliche Größe die Vernunftthätigkeit befördert und so das Lebensgefühl im Gemüthe des Wahrnehmenden erhöht (§. 22. 24. u. 27.).

Anmerkung.

Diese Erklärung, als Resultat der bisherigen Untersuchungen, wollen wir ebenfalls mit einigen Bemerkungen über fremde Erklärungen vom Erhabenen begleiten. Die älteren Ästhetiker haben gewöhnlich das Erhabene in der Schreibart oder die Erhabenheit der Darstellung durch Worte (genus dicendi sublime im Gegensatze gegen das tenue und mediocre) mit dem, was an sich selbst erhaben ist, oder der Erhabenheit als einer von der Schreibart völlig unabhängigen Eigenschaft der Dinge verwechselt. Jene Erhabenheit aber hat allein die Poetik und Rhetorik zu betrachten, wobey diese Theorien sich auf dasjenige gründen müssen, was die ästhetische Ideologie vom Erhabenen überhaupt und an und für sich betrachtet lehrt. Eine solche Verwechselung hat sich bereits Longin zu Schulden kommen lassen in seiner berühmten Schrift περὶ ὕψους, wo er gleich im 1. Kap. sagt, die Erhabenheit sey der höchste Vorzug der Rede (ακροτης και εξοχη της λογων,) wodurch sie aber nicht überrede, sondern staunen mache (εις εκστασιν αγει). Diese Erklärung ist freylich sehr mangelhaft; doch sieht man aus der fortgesetzten Untersuchung, daß er von dem richtigen Be-

greifſe wenigſtens eine dunkle Ahnung hatte. Denn Kap. 7. ſagt er, daß natürlicher Weiſe das Gemüth vom wahren Erhabenen erhoben, in einen hohen Schwung verſetzt, mit Wohlgefallen und großen Ideen oder Geſinnungen erfüllt werde *). — Dieſelbe Verwechſelung liegt folgender Erklärung zum Grunde, welche De la Motte in einer ſeinen Oden vorausgeſchickten Abhandlung vom Erhabenen gibt: Le ſublime n'eſt autre choſe, que le vrai, et le nouveau, réunis dans une grande idée et exprimés avec élégance et précision. Man ſieht, daß ſich die franzöſiſche Eleganz auch hier eingemiſcht hat, wo ſie am wenigſten hin gehört, wie ſich in der äſthetiſchen Syngeneiologie zeigen wird. — Richtiger erklärt Schloſſer in ſeinem der Überſetzung des Longin angehängten Verſuch über das Erhabene dieſes für dasjenige, was größer iſt, als

*) Seine Worte ſind: Φυσει πως ὑπο ταληθους ὑψους επαιρεται τε ἡμων ἡ ψυχη, και γαυρον τι αναζημα λαμβανουσα πληρουται χαρας και μεγαλαυχιας. Auch macht er Kap. 35. die ſehr treffende Bemerkung, daß wir nicht die kleinen, obwohl klaren und nützlichen Bäche, ſondern den Nil, die Donau, den Rhein, und noch vielmehr den Ozean, nicht ein noch ſo rein und hell brennendes Flämmchen, ſondern die Himmelslichter und die Feuerſtröme des Ätna als erhabene Gegenſtände bewundern. Daß er Kap. 2. die Erhabenheit auch Tiefe (βαθος) nennt, und Kap. 8. und 9. als erſte und vornehmſte Quelle des erhabnen Ausdrucks (της ὑψηγοριας) eine erhabene Denkart (το περι τας νοησεις αδρεπηβολον) einen natürlichen Sinn für's Große (το μεγαλοφυες) nennt, iſt ebenfalls bemerkenswerth.

die Dinge, mit denen es in Verhältniß (Vergleichung) gesetzt wird, und die erhabene Empfindung (Gefühl des Erhabenen) für diejenige, die ungewöhnlich große, edle Kräfte des Menschen zu ungewöhnlicher Thätigkeit spannt und zugleich mit Wohlgefallen verknüpft ist. — Die neueren Ästhetiker sind in der Lehre vom Erhabenen größten Theils Kanten gefolgt, und nicht mit Unrecht, indem dieser in seiner Kritik der Urtheilskraft über jenen Gegenstand des ästhetischen Wohlgefallens die tiefsinnigsten Untersuchungen angestellt hat. Nach einigen vorläufigen Erörterungen gibt er vom Erhabenen folgende Erklärungen: Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüths beweiset, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft (S. 85.) — und: Erhaben ist, dessen Vorstellung das Gemüth bestimmt, sich die Unerreichbarkeit der Natur als Darstellung von Ideen zu denken (S. 115.). — Die erste von diesen Erklärungen ist jedoch etwas zu weit; denn nach derselben würden alle moralischen Begriffe ohne Ausnahme erhaben seyn — und die zweyte ist zu eng; denn nach derselben würden nur Naturgegenstände erhaben seyn. Indessen geben doch beyde Erklärungen wesentliche Merkmahle des Erhabenen an. Nach denselben sind auch folgende Erklärungen gebildet: Alles, was in uns die Vorstellung von der Kraft und Würde der Vernunft im Verhältnisse zur Ohnmacht der Sinnlichkeit erregt, heißt erhaben (in Zschokke's Ideen zur psychologischen Ästhetik S. 358.) — und: Wenn sich durch Idealität in der ästhetischen Reflexion ein großer Gegenstand bis zum Unendlichen erweitert, heißt er erhaben (in Bouterwek's Ästhetik S. 141.).

Es ſcheint demnach, als wenn über den Begriff des Erhabenen unter den neueren Äſthetikern weit mehr Einſtimmung herrſchte, als über den Begriff des Schönen, wovon der Grund unſtreitig in der gemiſchteren Mannigfaltigkeit erhabener Gegenſtände liegt, indem dadurch die Auffaſſung der gemeinſchaftlichen Merkmahle erleichtert wird.

§. 30.

Die Erhabenheit läßt ſich auch in einem gewiſſen Maße mit der Schönheit, beſonders der idealiſchen (§. 23.), vereinigen, wodurch das Ideal der Schönheit noch einen höheren äſthetiſchen Charakter erhält. Aber ein Ideal der Erhabenheit kann es nicht geben, weil ſich kein Maximum von Erhabenheit unter einer beſtimmten Form vorſtellen läßt.

Anmerkung 1.

Kann ein Gegenſtand zugleich als ſchön und erhaben gefallen? oder mit anderen Worten: Iſt Schönheit und Erhabenheit an demſelben Objecte vereinbar? — eine Frage, die den Äſthetikern kaum beygefallen zu ſeyn ſcheint, deren Entſcheidung jedoch ihre Schwierigkeiten hat und für die Kunſt von Bedeutung iſt. Sie läßt eine doppelte Antwort zu. Erſtlich: Kleine Gegenſtände können nie als erhaben obwohl als ſchön gefallen. Denn die Kleinheit des Gegenſtandes widerſtreitet ſchon an ſich ſelbſt der Idee der Erhabenheit, läßt aber dennoch eine ſolche Form zu, welche ein äſthetiſches Wohlgefallen bewirken kann, z. B. ein Miniaturgemählde,

ein geschnittener Stein, eine Münze u. d. g. Zweytens: Große Gegenstände können sowohl als erhaben wie auch als schön gefallen. Denn es widerstreitet weder der Idee der Schönheit, daß sie in großen Formen dargestellt werde, noch der Idee der Erhabenheit, daß große Gegenstände auch schöne Formen haben. Wir finden daher auch an vielen alten Kunstwerken den Ausdruck der Erhabenheit mit dem der Schönheit gepaart, und es scheint, daß besonders die alten Bildner ihren Statuen eine übernatürliche Größe eben darum gegeben haben, damit die Götter, Heroen und andere Personen, welche sie als übermenschliche Wesen darstellen wollten, auch durch eine das gewöhnliche Maß der menschlichen Statur überschreitende Größe den ihnen zukommenden Ausdruck der Erhabenheit in ihren Abbildungen erhielten. Phidias würde z. B. in seinem Olympischen Jupiter nicht jenen erhabenen Beherrscher der Götter und Menschen, den Homer in den bekannten Versen der Iliade schildert, haben darstellen können, wenn er nicht die überschwengliche Größe des Gottes auch durch eine, das gewöhnliche Maß der Menschenstatur bey weitem übersteigende Körperform angekündiget hätte. Eben so läßt sich an Gebäuden der Ausdruck der Erhabenheit mit dem der Schönheit gar wohl vereinigen, und es findet sich diese Vereinigung wirklich nicht nur an Tempeln als Wohnungen der Gottheit (z. B. der Peterskirche in Rom und der Sophienkirche in Constantinopel, wo hohe Wölbungen auf feste Säulen gegründet gleichsam ein Bild des unendlichen über uns ausgebreiteten und auf ewigen Grundfesten ruhenden Himmels sind), sondern auch an anderen

Gebäuden, beſonders Schauſpielhäuſern und Palläſten, ſo fern dieſe als Tempel der göttlichen Muſen oder als Wohnungen irdiſcher Götter betrachtet werden können und daher nicht nur ſchöne, ſondern auch große, die Erhabenheit der Bewohner jener Gebäude ausſprechende Formen zu fordern ſcheinen. Die Kunſt iſt indeſſen bey dieſer Vereinigung des Erhabenen mit dem Schönen nothwendig beſchränkt. Denn die Schönheit fordert immer ein gewiſſes Maß, damit die Form des Gegenſtandes von Einbildungskraft und Verſtand mit Leichtigkeit aufgefaßt werden könne. Die Erhabenheit kann daher in Vereinigung mit der Schönheit niemahl in dem Grade ſtatt finden, in welchem ſie an und für ſich ſtatt finden kann; und wenn die Kunſt jenes Maß überſchreitet, ſo verlieren ihre Producte den eigentlichen Charakter der Schönheit, wie dieß beym ehemahligen Koloß auf der Inſel Rhodus der Fall ſeyn mußte und noch heutiges Tages bey den ungeheueren ägyptiſchen Pyramiden iſt.

Anmerkung 2.

Gibt es ein Ideal der Erhabenheit? — auch eine wichtige, von den Äſthetikern nicht gehörig berückſichtigte Frage. Aus dem Bisherigen läßt ſich aber leicht einſehen, daß dieſe Frage zu verneinen ſey, mithin es nur ein Ideal der Schönheit geben könne. Denn da Erhabenheit ſich auf die Größe, nicht auf die Form der Dinge bezieht, ſo läßt ſich erſtlich kein Maximum der Erhabenheit auf eine anſchauliche Weiſe vorſtellen, indem die Größe der Dinge ins Unendliche geſteigert werden kann. Das Unendliche ſelbſt müßte alſo als jenes Maximum gedacht werden; allein das Unendliche läßt ſich in kein beſtimmtes

Bild fassen *). Wollte man aber irgend eine beliebige Größe als höchsten Maßstab der Erhabenheit annehmen, so würde eben dadurch der Begriff der Erhabenheit aufgehoben. Denn die Überschwenglichkeit der Größe, welche den Charakter der Erhabenheit ausmacht, besteht eben darin, daß die Größe in kein bestimmtes Maß durch Einbildungskraft und Verstand gefaßt, sondern bloß mittelst einer Vernunftidee gedacht werden kann. Auch enthält zweytens der Begriff der Größe überhaupt gar kein bestimmtes Merkmahl irgend einer Form, an welcher sie vorkommen soll. Ein Gebirge, der Ozean, der gestirnte Himmel, ein Ungewitter, selbst Gott und Ewigkeit können, wie wir oben (§. 26. nebst den Anm.) gezeigt haben, als erhabene Gegenstände vorgestellt werden. Wo ist aber hier die geringste Hindeutung auf irgend eine Form, unter welcher das Ideal der Erhabenheit entworfen und dargestellt werden sollte? Ein selbstständiges, d. h. vom Ideale der Schönheit abgesondertes Ideal der Erhabenheit kann es also durchaus nicht geben. Wohl aber läßt sich das Ideal der Schönheit unter den vorhin (Anm. 1.) bemerkten

*) Unter anderen auch darum, weil es sowohl extensiv oder mathematisch, als intensiv oder dynamisch gedacht werden kann. In der ersten Hinsicht könnte es dann wieder als unendliche Zeit (protensiv) oder als unendlicher Raum (extensiv im engeren Sinne), in der zweyten als unendliche Naturkraft (körperlich) oder als unendliche Gotteskraft (geistig) gedacht werden. In keiner von allen diesen Hinsichten ist ein bestimmtes Bild möglich, und noch weniger eines, das sie alle in sich faßte.

Bedingungen ſo entwerfen und darſtellen, daß ihm auch der Charakter der Erhabenheit zukommt. Darum iſt es aber keineswegs weder ein Ideal der Erhabenheit, noch ein Ideal der Schönheit und Erhabenheit zugleich. Denn die Erhabenheit iſt in einem ſolchen Falle der Schönheit nicht beygeordnet, ſondern untergeordnet, und kann wegen der beſchränkten Größe des Gegenſtandes immer nur in einem gewiſſen Grade ſtatt finden, um deſſen willen der Gegenſtand noch nicht zum Ideale wird. Das Bild eines Helden oder Gottes mag daher immerhin den Ausdruck der Erhabenheit an ſich tragen; wenn es nicht zugleich ſchön und zwar idealiſch ſchön iſt, wird es nimmermehr den höchſten Grad des äſthetiſchen Wohlgefallens zu bewirken im Stande ſeyn *).

*) Wer den Olympiſchen Jupiter des Phidias ein Ideal der Erhabenheit nennt, drückt ſich uneigentlich aus. Es müßte eigentlich heißen, ein erhabenes Ideal der Schönheit. Das Univerſum allein würde, wenn wir es als ſolches anzuſchauen vermöchten, mit Recht ein Ideal der Erhabenheit und der Schönheit zugleich heißen. Dieſes Ideal vermag nur Gott ſelbſt, das Ideal der Ideale, anzuſchauen, weil es ſein eigenes Product iſt.

göttinen werden deßhalb mit Recht stets in solchen Attitüden gebildet, wodurch ihre Gestalt den Schein sanfter Bewegung erhält. Man denke sie sich in ernster Ruhe, unbeweglich an allen Theilen des Körpers, oder in bachantischer Bewegung, und augenblicklich ist die Grazie an den Grazien verschwunden. — Aus diesem Allen erhellet nun, daß, wie Schönheit ohne Anmuth, so auch Anmuth ohne Schönheit statt finden könne. Denn das Feine, Zarte und Sanfte allein macht einen Gegenstand noch nicht schön, sondern gibt ihm eigentlich nur eine gewisse Annehmlichkeit für die Empfindungswerkzeuge. Das Anmuthige an und für sich ist also nur angenehm, in Verbindung

---

(χαρις von χαιρειν, freuen) daran. Das Wort χαρις bedeutete auch ursprünglich nichts anderes, als Freude, dann Liebe und Liebreitz, daher auch insonderheit die Geschlechtsliebe und selbst den Beyschlaf oder Geschlechtsgenuß. So sagt Plato de legg. 8. pag. 422. αρρουν θηλεια κατα χαριν και θηλεια αρρενι συνδυασθεντες. Daher sind auch die Grazien im Gefolge der Venus, und sowohl Griechen als Lateiner verbinden αφροδιτη und χαρις, venus und gratia zur Bezeichnung der Anmuth und Lieblichkeit mit einander, z. B. Dionys. περι συνθεσ. ονομ. cap. 3. und Quinctil. inst. orat. 4, 2. Deßhalb erklärt auch der letzte Schriftsteller (6, 3.) venustum (scl. in oratione) durch quod cum gratia quadam et venere dicitur. Folglich bedeutet das lateinische venustas nicht Schönheit, sondern diejenige Anmuth oder Lieblichkeit, die man sich als Eigenthum der Venus dachte, und als deren Symbol sowohl der berühmte Gürtel der Venus als die Grazien in ihrem Gefolge zu betrachten sind.

Gegenſtand der äſthetiſchen Unterſuchung ausmachen.

Anmerkung.

Man könnte nach der im §. angedeuteten Ordnung dieſes Hauptſtück wieder in die calleologiſche, hypſeologiſche und chantiologiſche Syngeneiologie zerfällen. Um indeſſen der Abtheilungen ſowohl als der Kunſtwörter nicht zu viele zu machen, werden wir die äſthetiſch verwandten Begriffe ohne weitere Unterabtheilungen, obwohl nach der obigen Anordnung, auf einander folgen laſſen. Die Äſthetiker haben übrigens dieſen Theil ihrer Wiſſenſchaft bisher ziemlich vernachläſſigt, indem ſie nur einige von den verwandten äſthetiſchen Begriffen ihrer Aufmerkſamkeit gewürdigt und gewöhnlich nur beyläufig und ohne logiſche Anordnung erörtert haben. Sie verdienen aber eine abgeſonderte und ausführliche Unterſuchung mit vollem Rechte.

§. 32.

Zunächſt mit dem Schönen verwandt und daher auch oft ſo benannt iſt das Hübſche, welches eigentlich nur einen niederen Grad des Schönen bedeutet. Denn die Schönheit, ſo fern ſie empiriſch gegeben iſt, erſcheint immer mit gewiſſen Beſchränkungen, wodurch ſie ſich von der idealiſchen Schönheit mehr oder weniger entfernt. Es kann alſo in der Erfahrung mancherley Abſtufungen der Schönheit geben, die ſich aber nicht mit Worten bezeichnen, ſon-

dern nur in der Wahrnehmung selbst empfinden und beurtheilen lassen.

Anmerkung.

Es ist unläugbar, daß, wenn wir etwas (z. B. ein Gesicht) bloß hübsch nennen, wir dadurch andeuten wollen, daß ihm das Prädicat der Schönheit nicht in vollem Maße gebühre, oder daß es der Idee der Schönheit nicht völlig entspreche. Wir setzen also dabey voraus, daß die Schönheit Stufenunterschiede zulasse. Aber die Sprache ist so beschränkt, daß sie diese Unterschiede (wie alles, was nur dem Grade nach verschieden ist, z. B. heiß, warm, lau) nur auf eine unbestimmte und schwankende Weise bezeichnen kann, weil der Stufenunterschiede nach dem Gesetze der Stetigkeit (Met. §. 84. Anm. 2.) unendlich viele sind. Wir suchen uns daher entweder durch gewisse die Intensität der Qualitäten näher bezeichnende Beywörter (ziemlich, recht, sehr, recht sehr u. s. w.) oder durch die steigernden Veränderungen der Hauptwörter selbst (den Comparativ und Superlativ) zu helfen, indem wir den gegebenen Grad der Qualität mit anderen höheren oder niederen Graden vergleichen. Eben dieses thun wir in Ansehung der Schönheit. Es läßt sich also gar nicht im voraus bestimmen, wann etwas schön oder nur hübsch sey. Aber indem wir einen gegebenen Grad der Schönheit wahrnehmen und ihn entweder mit dem Ideale, daß wir in unserem eigenen Busen tragen (§. 23.), oder mit anderen mehr oder minder schönen Gegenständen vergleichen, fühlen wir den Unterschied sehr wohl und suchen ihn dann auf die angegebene Art zu bezeichnen. Wenn übrigens das, was der Eine nur hübsch schlechtweg nennt,

der Andere ſehr hübſch oder gar ſchön nennt, ſo darf uns dieß nicht befremden, da einerſeits der Geſchmack ſo verſchieden iſt (wovon tiefer unten der Grund aufzuſuchen), und andererſeits der gemeine Redegebrauch Wörter, die verwandte Begriffe bedeuten, häufig als gleichgeltend (ſynonym) braucht.

§. 33.

Reitzend heißt das Schöne, wie fern es durch eine gewiſſe Annehmlichkeit den Sinnen ſchmeichelt, und daher die Neigung in einem gewiſſen Grade erregt. Das Schöne wird alſo erſt durch die Verbindung mit dem Angenehmen reitzend. Da aber die Schönheit von der bloßen Annehmlichkeit verſchieden iſt (§. 7.), ſo bedarf ſie zwar des Reitzes nicht, um zu gefallen, kann aber durch den Zutritt desſelben einen ſtärkeren Eindruck auf das Gemüth machen.

Anmerkung.

Leſſing ſagt im Laokoon (Abſchn. 21.): „Reitz iſt Schönheit in Bewegung.“ Daher, meint er, ſolle der Dichter die Schönheit in Reitz verwandeln, weil er die Schönheit ſelbſt nicht mahlen könne; der Mahler hingegen könne nicht den Reitz darſtellen, weil ſeine Figuren ohne Bewegung ſeyen und der Reitz bey ihm zur Grimaſſe werde. Allein bey aller Achtung gegen Leſſing's Urtheil in Sachen des Geſchmacks kann dennoch obige Erklärung von uns nicht gebilligt werden. Schon die berühmte Gruppe, welche zur Abfaſſung und Benennung der eben angeführten Schrift Veranlaſſung gegeben, dürfte die Un-

richtigkeit jener Erklärung darthun. Denn diese Gruppe ist schön nach aller Kenner Urtheil; auch ist viel Bewegung in ihr; und dennoch wird sie niemand reitzend nennen. Freylich ist in ihr, wie in allen Werken der bildenden Kunst, keine wirkliche Bewegung, aber der Schein oder die Form der Bewegung ist da, und hiermit begnügt sich diese Kunst. Da sie nähmlich als räumliche Kunst die Bewegung selbst, die eine gewisse Zeit braucht, nicht darstellen kann, so wählt sie nur ein Moment der Bewegung, und ob sie gleich dieses fixirt, so verwandelt sie doch dadurch die Bewegung nicht in Ruhe, sondern sie läßt uns in der Einbildungskraft die Bewegung wirklich anschauen, und zwar nicht bloß dieses bestimmte Moment derselben, sondern auch das unmittelbar vorhergehende und nachfolgende *). Sonst würde in den Werken der bildenden Kunst gar kein Leben seyn; alles, was sie darstellt, würde uns todt, gleichsam mitten in der Bewegung erstarrt scheinen. Auf der anderen Seite würde jedermann eine auf ihrem Ruhebette mit nachläßiger oder ohne alle Bekleidung schlummernde Phryne reitzend finden, obwohl alsdann ihre Schönheit sich

*) Albani sagt in einem Briefe, der sich beym Algarotti (Op. T. 2. p. 264.) findet, vom Raphael: «Che converebbe mostrar piu cose in un solo atto, e formar le figure operanti in modo, che si conoscesse in fare quello, che fanno, quello ancora, che han fatto e che sono perfare.» Daher sagt auch Mengs von ihm, er habe die gröſte Kunst verstanden, den Augenblick zu verlängern, was an sich freylich nicht möglich ist.

nicht in Bewegung zeigte. Denn das Athmen, wenn es nicht durch Leidenſchaft verſtärkt wird, iſt eine ſo leiſe, man möchte ſagen, ruhige Bewegung, daß ſie hier gar nicht in Betrachtung kommen kann. Reitz muß alſo etwas anderes als Schönheit in Bewegung ſeyn. Der Reitz an und für ſich oder der bloße Reitz iſt nähmlich von der Schönheit als ſolcher weſentlich verſchieden, ob er gleich mit ihr in Verbindung treten kann oder verträglich iſt. Das Wort iſt eigentlich hergenommen von den phyſiſchen Erregungsmitteln der Thätigkeit organiſcher Weſen (Metaphyſik §. 138.). So iſt das Licht ein Reitz für das Auge, die Luft für das Ohr und die Lunge, das Blut für das Herz und die Adern, die Nahrungsmittel für den Magen u. ſ. w. Die Dinge können aber auch Reitze für das Gemüth werden, in ſo fern ſie ſich auf die Triebe und Neigungen beziehen, mithin ſinnliche Beſtrebungen erregen. In dieſem Sinne iſt ſowohl das Unangenehme als das Angenehme reitzend. Denn beydes erregt ein ſinnliches Streben, jenes ein Begehren dieſes ein Verabſcheuen. Allein der Sprachgebrauch hat den Begriff des Reitzenden beſchränkt, ſo daß er auf das Unangenehme gar nicht, und auf das Angenehme nur ſo fern bezogen wird, als es den Sinnen vorzüglich ſchmeichelt und die Neigung ſtärker als gewöhnlich erregt. Das bloß Reitzende (z. B. eine blühende Geſichtsfarbe, ein üppiger Körperwuchs, ein wollufttrunkener Blick, eine ſüße, ſich gleichſam ins Ohr einſchmeichelnde Stimme) iſt darum noch nicht ſchön. Die Schönheit als ſolche haftet an der Form der Dinge (§. 12.) und kann daher theils ohne theils mit Reitzen erſcheinen. Eine Bildſäule z. B. kann alle

ablenkt, mithin diese gleichsam in Schatten stellt, sondern auch dem Gegenstande selbst angemessen seyn, weil nicht jede Art der Verzierung für jeden Gegenstand paßt (z. B. die Ornamente eines Opernhauses für eine Kirche, der Corinthischen Säulenordnung für die Dorische, einer Jungfrau für eine Matrone). Auch dürfen sie nicht in bedeutungslose Spielereyen oder leere Künsteleyen ausarten, weil sie alsdann dem Geiste gar keine Beschäftigung geben *). Es gibt aber noch eine besondere Art der Zierlichkeit, welche nicht sowohl in der Hinzufügung außerwesentlicher Dinge besteht, als vielmehr in der sorgfältigeren Ausführung solcher Theile, die zwar an sich betrachtet nothwendig: aber doch in ihrer Beziehung auf das Ganze minder erheblich als andere wesentliche Theile sind, z. B. die Finger, Zehen, Nägel, Haare am menschlichen Körper, die Blätter und kleineren Zweige eines Baumes u. d. g. Wenn daher an einem Kunstwerke solche Theile mit vorzüglichem Fleiße bearbeitet sind, so kann man dieß auch als einen zufälligen Schmuck betrachten und das Werk zierlich nennen.

---

*) Was Quinctilian (inst. horat. 8, 3.) vom Schmucke der Rede sagt, gilt von allem Schmucke: Ornatus virilis, fortis et sanctus sit, nec effeminatam levitatem nec fuco eminentem colorem amet. Sanguine et viribus niteat. — Doch verträgt sich der echte Schmuck auch mit einem gewissen Glanze (splendor), besonders bey solchen Gelegenheiten, wo der Schmuck den Gegenständen ein festliches Ansehen ertheilen soll. Das Zierliche erscheint dann als glänzend, brillant oder splendid.

Dieſe Art der Zierlichkeit heißt aber inſonderheit Nettigkeit (nitor, elegantia) und das Zierliche ſelbſt in dieſer Hinſicht nett (nitidum, elegans) *). Große Künſtler haben indeſſen auch dieſe gleichſam beſcheidenere und verſteckte Art des Schmucks häufig genug verſchmäht, indem es ihnen mehr um Darſtellung der Schönheit in den größeren Parthien zu thun war. — Was nun mit Zierrathen ausgeſtattet iſt, heißt verziert; das Gezierte aber geht aus dem Übermaß in der Zierlichkeit hervor **). Dieſe Ge-

*) Elegantia bedeutet urſprünglich nichts anderes als Erleſenheit von eligere, auswählen, wovon es ſelbſt Cicero (de nat. dd. 2, 28.) ableitet, daher es auch elegantia geſchrieben wird (Gell. noctt. att. 11, 2. wo bemerkt wird, daß es ſowohl im böſen als guten Sinne, und in älteren Zeiten vornähmlich in jenem genommen wurde) und alte Gloſſarien erklären elegans durch ἐκλελεγμενος, αἱρετος. Beym Cicero werden oft verbunden accurate eleganterque dicere (Brut. 22.), elegantia et munditia (Orat. 23), polita, urbana et elegans oratio (Brut. 82.). Das Elegante in der Rede iſt daher eigentlich das ſorgfältig Gewählte, Reinliche, Gefeilte im Ausdrucke, mit einem Wort, das Nette. In den neueren Sprachen, die die Wörter elegant und Eleganz aufgenommen haben, werden ſie aber gewöhnlich von dem Zierlichen und der Zierlichkeit gebraucht. Daher kann man unter einer eleganten Welt ſowohl eine zierliche als eine erleſene verſtehen.

**) Eigentlich ſollt' es umgekehrt ſeyn. Denn die Vorſatzſylbe ver zeigt gewöhnlich die Veränderung einer Sache ins Schlechtere an, z. B. verdreht, verkehrt, verlegen, verwöhnt. Sonach wäre verziert, was zu viel oder unpaſſend geziert iſt, ge-

ziertheit kann sich auch im Betragen eines Menschen zeigen, wenn er alles, was er thut (Stellung, Gang, Kleidung, Geberde, Rede), auf eine zierliche Weise zu machen sucht. Man sagt daher von einem solchen Menschen, er ziere sich, und nennt sein Benehmen Ziererey. Solche Ziererey verträgt sich, da sie nicht aus dem Gefühle des schönen Anstandes, sondern aus der Einbildung von der eigenen Wichtigkeit, die dadurch noch mehr gehoben werden soll, hervorgeht, sehr wohl mit Ungeschliffenheit; daher man einen Menschen, der sich ziert und dabey doch ungeschliffen ist, mit Lichtenberg einen Zierbengel nennen kann. — Daß endlich die Zierlichkeit mit der Erhabenheit nicht wohl verträglich sey, leidet keinen Zweifel, da diese bloß auf's Große, jene fast immer auf's Kleine geht, und das Wohlgefallen am Erhabenen um so stärker ist, je weniger sich ihm ein fremdartiges Gefühl beyzumischen sucht. Daher muß auch die Rede bey Darstellung des Erhabenen die höchste Einfachheit haben, und man kann in dieser Beziehung

---

ziert aber schlechtweg, was Zierrathen hat. Allein der Sprachgebrauch hat die Bedeutung dieser Wörter etwas eigensinnig verkehrt, so daß man auch die Zierrathen selbst Verzierungen nennt, ohne dadurch ihre Verwerflichkeit bezeichnen zu wollen. Manchmahl wird jedoch auch geziert in guter Bedeutung gebraucht, in der bösen aber verunziert gesagt. — Wenn diejenige Art der Zierlichkeit, welche Nettigkeit heißt, übertrieben ist, so nennt man den Gegenstand auch geschniegelt oder gelekt.

mit Recht sagen: Summa simplicitas est summus ornatus *).

---

*) Bekanntlich rühmte schon Longin (περι ὑψους cap. 9.) die erhabene Darstellungsart des Moses (oder wer sonst Verfasser der Schöpfungsgeschichte in der Genesis ist) in den Worten: „Gott sprach: Es werde Licht! und es ward Licht." — Eben dieß stellt Milton (Verl. Par. Ges. 7. Vs. 237 ff.) nach Zachariä's Übersetzung so dar:

Und Gott sprach: Es werde Licht! Das ätherische Licht sprang
Plötzlich hervor aus dem Schooße der Nacht; das erste das reine
Aller Dinge. Von seinem Geburtsort, von Osten her, fing es
Durch die dunkele Luft den majestätischen Lauf an.
Noch umgab es der Flor von einer strahlenden Wolke,
Und noch war die Sonne nicht da. Das Licht hielt indessen
In der Wolkenhütte sich auf. Es sah der Allmächtge,
Daß es gut war u. s. w.

Alles, was hier der Dichter zur einfachen Mosaischen Erzählung hinzugefügt hat, um sie zu verschönern, ist in der That keine Verschönerung derselben. Der Gedanke an den allgewaltigen Schöpfer verschwindet und die Aufmerksamkeit heftet sich auf das Geschaffene, bis sie nach einem langen Umschweife wieder zum Schöpfer zurückkehrt. Ein Ausleger sagt bey diesen Versen mit Hinweisung auf die Stelle der Genesis: „Dieß ist die Stelle, die Longin so besonders bewundert; unser Poet aber macht sie etwas weitläufiger und sucht einiger Maßen zu zeigen, wie das Licht den ersten Tag, und die Sonne doch nicht eher als den vierten Tag darauf gemacht worden." — Wer sollte wohl glauben, daß dieser geschmacklose Ausleger, der den Dichter zu einem theologischen Exegetiker und Dogmatiker macht, Newton hieß! — Von einer besonderen Bewunderung ist beym

Gegenständen einen freyeren Spielraum zu schaffen. Bey dem Wohlgefallen, das wir am Niedlichen finden, vergleichen wir dasselbe in Gedanken mit ähnlichen aber größeren Gegenständen (z. B. einen niedlichen Zwerg mit erwachsenen Personen) und freuen uns, daß ungeachtet der Kleinheit des Gegenstandes dennoch keine Verbildung desselben, kein Mißverhältniß der Theile, sondern vielmehr eine zweckmäßige Form des Ganzen statt findet. Mithin ist die Nachahmung des Großen im Kleinen überhaupt keineswegs der Grund des Wohlgefallens am Niedlichen. Denn beym gänzlichen Mangel der Schönheit finden wir am Kleinen als Nachahmung des Großen eben kein sonderliches Wohlgefallen, wenigstens kein ästhetisches *). Auch bringt die Natur sowohl wie die Kunst Niedliches hervor, ohne daß man sagen kann, sie ahme das Große im Kleinen nach; denn da alles, besonders das Organische, in der Natur vom Kleinen zum Großen heranwächst, so könnte man vielmehr das Große als das Nachfolgende wie eine Nachahmung vom Kleinen als dem Vorhergehenden betrachten. — Wenn übrigens etwas Scherzhaftes zugleich als niedlich erscheint, nennt man es auch tändelnd, z. B. eine kleine scherzhafte Musik, ein Gedicht oder ein Tanz von demselben Charakter. Solche Kunstwerke sind gleichsam ein Tand, der dennoch gefällt; wir tändeln da-

*) Wir bewundern allenfalls die Geschicklichkeit und den Fleiß eines Mannes, der auf die Oberfläche eines Kirschkerns das Vater Unser geschrieben hat; aber von Schönheit und ästhetischem Wohlgefallen ist dabey nicht die Rede.

mir, wie mit Kindern und jungen Mädchen, die gewöhnlich auch ſcherzhaft und niedlich zugleich ſind. Wenn indeſſen der Geſchmack am Niedlichen und beſonders an Kunſttändeleyen herrſchend wird, ſo iſt der Geſchmack ſchon im Sinken; denn es iſt ein Beweis, daß man den Sinn für die höhere idealiſche Schönheit bereits verloren habe.

§. 36.

Wie fern das Schöne als zufälliger Schmuck oder Putz eines Gegenſtandes gedacht wird, heißt es eine Zierde, und der Gegenſtand ſelbſt zierlich oder verziert (auch geſchmückt oder geputzt). Ein Gegenſtand alſo, der ſchon an ſich ſelbſt ſchön iſt, bedarf keiner Zierde und heißt, wie fern er von allem zufälligen Schmucke frey iſt, einfach ſchön. Je mehr ſich daher die Schönheit dem Ideale nähert, deſto mehr fordert ſie dieſe Einfachheit oder Einfalt (simplicitas aesthetica), gleich dem Erhabenen, das mit der Zierlichkeit unverträglich iſt. Geziert heißt, was ein übermäßiges Streben nach Zierlichkeit verräth. Gezierthеit oder Ziererey iſt alſo affectirte Zierlichkeit.

Anmerkung.

An einem Erkenntnißobjecte, ſo fern es als ein Ganzes wahrgenommen wird, laſſen ſich nothwendige oder weſentliche und zufällige oder außerweſentliche Theile unterſcheiden, z. B. an einer menſchlichen Geſtalt die Glieder, aus welchen der Körper ſelbſt be-

steht, und die Kleider oder anderen Anhängsel, womit er angethan ist. Wenn nun diese anderweiten Theile, auch abgesondert vom Ganzen betrachtet, mit einem ästhetischen Wohlgefallen wahrgenommen werden können, so sind sie für das Ganze bloß ein zufälliger Schmuck oder Putz (ornatus, decor, auch cultus) und heißen in Beziehung auf dasselbe Zierden oder Zierrathen (ornamenta, Decorationen in allgemeiner, nicht in scenischer Bedeutung, von welcher tiefer unten). Es ist also offenbar, 1) daß alle Zierrathen bloßes Nebenwerk (παρεργον) sind, und in ihnen nicht das Wesen der Schönheit besteht, mithin die Kunst sich erniedrigt, wenn sie bloß nach dem Zierlichen strebt; 2) daß Zierrathen einen Gegenstand, dessen nothwendige und wesentliche Theile kein schönes Ganze ausmachen, nicht zu einem schönen Gegenstand erheben können, und wenn er sogar häßlich ist, seine Häßlichkeit nur noch auffallender machen müssen; 3) daß ein Gegenstand, der schon an sich ein schönes Ganze ist, der Zierrathen gar nicht bedarf; 4) daß, wenn sie dennoch an ihm statt finden sollen, sie auf eine solche Weise angebracht seyn müssen, daß die Schönheit des Gegenstandes dadurch nicht nur nicht entstellt oder verdeckt, sondern in ihr vortheilhaftestes Licht gestellt und wo möglich noch gehoben werde; 5) daß, wo diese Bedingung nicht statt finden kann, weil der Gegenstand schon durch sich selbst (seine eigenthümliche Schönheit) hinlänglich geschmückt ist, jeder zufällige Schmuck wegfallen müsse. Da nun der letzte Fall bey der höheren oder idealischen Schönheit eintritt, so bedarf diese nicht nur nicht der Zierlichkeit, sondern sie leidet auch darunter. Sie muß

ſich alſo in der möglich größten Einfachheit zeigen *). Daher ſagt einer unſerer größten Dichter, der gerade hierin ſeine Meiſterſchaft bewährt hat, ſehr treffend:

Das Einfachſchöne ſoll der Kenner ſchätzen;
Verziertes aber ſpricht der Menge zu.

Göthe.

Wo nun Zierrathen ſtatt finden dürfen, müſſen ſie nicht nur mit Maß angebracht ſeyn, weil Überladung ſchon an ſich mißfällt, und die zu große Menge der Zierrathen die Aufmerkſamkeit von der Hauptſache

*) Hieraus iſt begreiflich, warum Mahler und Bildner die idealiſche Schönheit am liebſten nackend darſtellen, Alles, was ſie als Zierde hinzufügen möchten, ſelbſt die ſchönſte Draperie, würde der Schönheit nur Abbruch thun. Die Kleidung iſt Sache des Bedürfniſſes, theils des phyſiſchen zum Schutze des Körpers, theils des moraliſchen zur Bewahrung der Schaam. Die Kunſt kann ſich über dieß Bedürfniß wegſetzen und mit Recht fordern, daß niemand am Nackenden Anſtoß nehme, weil daſſelbe ihrem eigenen Bedürfniß am beſten entſpricht. Wenn daher Daniel von Volterra auf Befehl des Papſtes Paul IV. die durch ihre Nacktheit anſtößigen Figuren in Michelangelo's jüngſtem Gerichte mit feinen Tüchern bekleiden mußte, ſo wurde er mit Recht deßhalb von Salvator Roſa und Anderen wegen ſeiner unmahleriſchen Schneiderarbeit verſpottet und mit dem Beynahmen Brachettone (Hoſenmacher) beehrt. Dennoch ſollen noch zwey ſpätere Päpſte denſelben Kunſtbarbarism an jenem berühmten Werke begangen haben. S. Puhlmann's Beſchreibung der Gemählde im königl. Schloſſe zu Berlin. S. 106.

ablenkt, mithin diese gleichsam in Schatten stellt, sondern auch dem Gegenstande selbst angemessen seyn, weil nicht jede Art der Verzierung für jeden Gegenstand paßt (z. B. die Ornamente eines Opernhauses für eine Kirche, der Corinthischen Säulenordnung für die Dorische, einer Jungfrau für eine Matrone). Auch dürfen sie nicht in bedeutungslose Spielereyen oder leere Künsteleyen ausarten, weil sie alsdann dem Geiste gar keine Beschäftigung geben *). Es gibt aber noch eine besondere Art der Zierlichkeit, welche nicht sowohl in der Hinzufügung außerwesentlicher Dinge besteht, als vielmehr in der sorgfältigeren Ausführung solcher Theile, die zwar an sich betrachtet nothwendig: aber doch in ihrer Beziehung auf das Ganze minder erheblich als andere wesentliche Theile sind, z. B. die Finger, Zehen, Nägel, Haare am menschlichen Körper, die Blätter und kleineren Zweige eines Baumes u. d. g. Wenn daher an einem Kunstwerke solche Theile mit vorzüglichem Fleiße bearbeitet sind, so kann man dieß auch als einen zufälligen Schmuck betrachten und das Werk zierlich nennen.

*) Was Quinctilian (inst. horat. 8, 3.) vom Schmucke der Rede sagt, gilt von allem Schmucke: Ornatus virilis, fortis et sanctus sit, nec effeminatam levitatem nec fuco eminentem colorem amet. Sanguine et viribus niteat. — Doch verträgt sich der echte Schmuck auch mit einem gewissen Glanze (splendor), besonders bey solchen Gelegenheiten, wo der Schmuck den Gegenständen ein festliches Ansehen ertheilen soll. Das Zierliche erscheint dann als glänzend, brillant oder splendid.

Dieſe Art der Zierlichkeit heißt aber inſonderheit Nettigkeit (nitor, elegantia) und das Zierliche ſelbſt in dieſer Hinſicht nett (nitidum, elegans) *). Große Künſtler haben indeſſen auch dieſe gleichſam beſcheidenere und verſtecktere Art des Schmucks häufig genug verſchmäht, indem es ihnen mehr um Darſtellung der Schönheit in den größeren Parthien zu thun war. — Was nun mit Zierrathen ausgeſtattet iſt, heißt verziert; das Gezierte aber geht aus dem Übermaß in der Zierlichkeit hervor **). Dieſe Ge-

*) Elegantia bedeutet urſprünglich nichts anderes als Erleſenheit von eligere, auswählen, wovon es ſelbſt Cicero (de nat. dd. 2, 28.) ableitet, daher es auch elegantia geſchrieben wird (Gell. noctt. att. 11, 2. wo bemerkt wird, daß es ſowohl im böſen als guten Sinne, und in älteren Zeiten vornähmlich in jenem genommen wurde) und alte Gloſſarien erklären elegans durch ἐκλελεγμενος, αἱρετος. Beym Cicero werden oft verbunden accurate eleganterque dicere (Brut. 22.), elegantia et munditia (Orat. 23), polita, urbana et elegans oratio (Brut. 82.). Das Elegante in der Rede iſt daher eigentlich das ſorgfältig Gewählte, Reinliche, Gefeilte im Ausdrucke, mit einem Wort, das Nette. In den neueren Sprachen, die die Wörter elegant und Eleganz aufgenommen haben, werden ſie aber gewöhnlich von dem Zierlichen und der Zierlichkeit gebraucht. Daher kann man unter einer eleganten Welt ſowohl eine zierliche als eine erleſene verſtehen.

**) Eigentlich ſollt' es umgekehrt ſeyn. Denn die Vorſatzſylbe ver zeigt gewöhnlich die Veränderung einer Sache ins Schlechtere an, z. B. verdreht, verkehrt, verlegen, verwöhnt. Sonach wäre verziert, was zu viel oder unpaſſend geziert iſt, ge-

ziertheit kann sich auch im Betragen eines Menschen zeigen, wenn er alles, was er thut (Stellung, Gang, Kleidung, Geberde, Rede), auf eine zierliche Weise zu machen sucht. Man sagt daher von einem solchen Menschen, er ziere sich, und nennt sein Benehmen Ziererey. Solche Ziererey verträgt sich, da sie nicht aus dem Gefühle des schönen Anstandes, sondern aus der Einbildung von der eigenen Wichtigkeit, die dadurch noch mehr gehoben werden soll, hervorgeht, sehr wohl mit Ungeschliffenheit; daher man einen Menschen, der sich ziert und dabey doch ungeschliffen ist, mit Lichtenberg einen Zierbengel nennen kann. — Daß endlich die Zierlichkeit mit der Erhabenheit nicht wohl verträglich sey, leidet keinen Zweifel, da diese bloß auf's Große, jene fast immer auf's Kleine geht, und das Wohlgefallen am Erhabenen um so stärker ist, je weniger sich ihm ein fremdartiges Gefühl beyzumischen sucht. Daher muß auch die Rede bey Darstellung des Erhabenen die höchste Einfachheit haben, und man kann in dieser Beziehung

---

ziert aber schlechtweg, was Zierrathen hat. Allein der Sprachgebrauch hat die Bedeutung dieser Wörter etwas eigensinnig verkehrt, so daß man auch die Zierrathen selbst Verzierungen nennt, ohne dadurch ihre Verwerflichkeit bezeichnen zu wollen. Manchmahl wird jedoch auch geziert in guter Bedeutung gebraucht, in der bösen aber verunziert gesagt. — Wenn diejenige Art der Zierlichkeit, welche Nettigkeit heißt, übertrieben ist, so nennt man den Gegenstand auch geschniegelt oder gelekt.

mit Recht ſagen: Summa simplicitas est summus ornatus *).

*) Bekanntlich rühmte ſchon Longin (περι ὑψους cap. 9.) die erhabene Darſtellungsart des Moſes (oder wer ſonſt Verfaſſer der Schöpfungsgeſchichte in der Geneſis iſt) in den Worten: „Gott ſprach: Es werde Licht! und es ward Licht.“ — Eben dieß ſtellt Milton (Parad. Lost. 7. Bs. 237 ff.) nach Zachariä's Überſetzung ſo dar:

Und Gott ſprach: Es werde Licht! Das ätheriſche Licht ſprang
Plötzlich hervor aus dem Schooße der Nacht; das erſte das reine
Aller Dinge. Von ſeinem Geburtsort, von Oſten her, fing es
Noch die dunkele Luft den majeſtätiſchen Lauf an.
Noch umgab es der Flor von einer ſtrahlenden Wolke,
Und noch war die Sonne nicht da. Das Licht hielt indeſſen
In der Wolkenhütte ſich auf. Es ſah der Allmächtge,
Daß es gut war u. ſ. w.

Alles, was hier der Dichter zur einfachen Moſaiſchen Erzählung hinzugefügt hat, um ſie zu verſchönern, iſt in der That keine Verſchönerung derſelben. Der Gedanke an den allgewaltigen Schöpfer verſchwindet und die Aufmerkſamkeit heftet ſich auf das Geſchaffene, bis ſie nach einem langen Umſchweife wieder zum Schöpfer zurückkehrt. Ein Ausleger ſagt bey dieſen Verſen mit Hinweiſung auf die Stelle der Geneſis: „Dieß iſt die Stelle, die Longin ſo beſonders bewundert; unſer Poet aber macht ſie etwas weitläuftiger und ſucht einiger Maßen zu zeigen, wie das Licht den erſten Tag, und die Sonne doch nicht eher als den vierten Tag darauf gemacht worden.“ — Wer ſollte wohl glauben, daß dieſer geſchmackloſe Ausleger, der den Dichter zu einem theologiſchen Exegetiker und Dogmatiker macht, Newton hieß! — Von einer beſonderen Bewunderung iſt beym

ziertheit kann sich auch im Betragen eines Menschen zeigen, wenn er alles, was er thut (Stellung, Gang, Kleidung, Geberde, Rede), auf eine zierliche Weise zu machen sucht. Man sagt daher von einem solchen Menschen, er ziere sich, und nennt sein Benehmen Ziererey. Solche Ziererey verträgt sich, da sie nicht aus dem Gefühle des schönen Anstandes, sondern aus der Einbildung von der eigenen Wichtigkeit, die dadurch noch mehr gehöben werden soll, hervorgeht, sehr wohl mit Ungeschliffenheit, daher man einen Menschen, der sich ziert und dabey doch ungeschliffen ist, mit Lichtenberg einen Zierbengel nennen kann. — Daß endlich die Zierlichkeit mit der Erhabenheit nicht wohl verträglich sey, leidet keinen Zweifel, da diese bloß auf's Große, jene fast immer auf's Kleine geht, und das Wohlgefallen am Erhabenen um so stärker ist, je weniger sich ihm ein fremdartiges Gefühl beyzumischen sucht. Daher muß auch die Rede bey Darstellung des Erhabenen die höchste Einfachheit haben, und man kann in dieser Beziehung

---

ziert aber schlechtweg, was Zierrathen hat. Allein der Sprachgebrauch hat die Bedeutung dieser Wörter etwas eigensinnig verkehrt, so daß man auch die Zierrathen selbst Verzierungen nennt, ohne dadurch ihre Verwerflichkeit bezeichnen zu wollen. Manchmahl wird jedoch auch geziert in guter Bedeutung gebraucht, in der bösen aber verunziert gesagt. — Wenn diejenige Art der Zierlichkeit, welche Nettigkeit heißt, übertrieben ist, so nennt man den Gegenstand auch geschniegelt oder gelekt.

mit Recht ſagen: Summa simplicitas est summus ornatus *).

*) Bekanntlich rühmte ſchon Longin (περὶ ὕψους cap. 9.) die erhabene Darſtellungsart des Moſes (oder wer ſonſt Verfaſſer der Schöpfungsgeſchichte in der Geneſis iſt) in den Worten: «Gott ſprach: Es werde Licht! und es ward Licht.» — Eben dieß ſtellt Milton (Parad. Lost. 7. Bs. 237 ff.) nach Zachariä's Überſetzung ſo dar:

Und Gott ſprach: Es werde Licht! Das ätheriſche Licht ſprang
Plötzlich hervor aus dem Schooße der Nacht; das erſte das reine
Aller Dinge. Von ſeinem Geburtsort, von Oſten her, fing es
Durch die dunkele Luft den majeſtätiſchen Lauf an.
Noch umgab es der Glor von einer ſtrahlenden Wolke,
Und noch war die Sonne nicht da. Das Licht hielt indeſſen
In der Wolkenhütte ſich auf. Es ſah der Allmächtge,
Daß es gut war u. ſ. w.

Alles, was hier der Dichter zur einfachen Moſaiſchen Erzählung hinzugefügt hat, um ſie zu verſchönern, iſt in der That keine Verſchönerung derſelben. Der Gedanke an den allgewaltigen Schöpfer verſchwindet und die Aufmerkſamkeit heftet ſich auf das Geſchaffene, bis ſie nach einem langen Umſchweife wieder zum Schöpfer zurückkehrt. Ein Ausleger ſagt bey dieſen Verſen mit Hinweiſung auf die Stelle der Geneſis: «Dieß iſt die Stelle, die Longin ſo beſonders bewundert; unſer Poet aber macht ſie etwas weitläuftiger und ſucht einiger Maßen zu zeigen, wie das Licht den erſten Tag, und die Sonne doch nicht eher als den vierten Tag darauf gemacht worden.» — Wer ſollte wohl glauben, daß dieſer geſchmackloſe Ausleger, der den Dichter zu einem theologiſchen Exegetiker und Dogmatiker macht, Newton hieß! — Von einer beſonderen Bewunderung iſt beym

§. 37.

Zunächst mit dem Erhabenen verwandt, und daher auch oft so benannt ist das Große, welches eigentlich nur einen geringeren Grad der Erhabenheit anzeigt. Denn die Erhabenheit hat wie die Schönheit ihre Stufen (§. 32.).

Anmerkung.

Wie sich das Hübsche zum Schönen verhält, so auch das Große zum Erhabenen*). Es erhebt das

Longin auch nichts zu lesen. Er führt die Worte mit ganz einfachem Lobe bloß beyspielsweise an. Manche haben den ehrlichen Haydn deßhalb gar zum Christen machen wollen. Wer übrigens Lust hat, die durch diese Stelle veranlaßten Streitigkeiten kennen zu lernen, kann sich aus Boileau's Werken Th. 2. S. 253 ff. nach der Dresdn. Ausg. davon unterrichten. Interessanter aber wird es seyn, wenn man die Art und Weise, wie der Dichter den Ursprung des Lichts durch artikulirte Töne dargestellt hat, mit der Darstellungsweise Haydn's in seiner Schöpfung durch unartikulirte Töne vergleichen wollte. Hier thut das plötzliche Einfallen der ganzen Instrumentalmusik mit aller Pracht der Harmonie nach dem einfach erzählenden Recitativ eine unvergleichlich gewaltige Wirkung.

*) Dem Begriffe des Großen (magnum, s. grande) und des Erhabnen (sublime) liegt der Begriff der Größe (quantitas) zum Grunde, oder beydes ist eine Größe (quantum). Aber nicht jede Größe hat Großheit (magnitudo s. granditas), viel weniger Erhabenheit (sublimitas). Dieß zur Entfernung des Einwurfs, als wenn erst vom Großen und dann vom Erhabenen

Gemüth, aber in einem geringeren Grade, als dasjenige, was wegen ſeiner äſthetiſchen Überſchwenglichkeit als über alle Vergleichung erhaben erſcheint und daher ſchlechtweg erhaben genannt wird (§. 25. und 26.). Da nähmlich die Größe nicht nur an und für ſich betrachtet etwas Relatives iſt, ſondern auch wegen der Verſchiedenheit der Subjecte in Anſehung ihrer Fähigkeit, Größen äſthetiſch zu ſchätzen, der Eindruck derſelben auf das Gemüth der Wahrnehmenden und ihr davon abhängiges Urtheil ſehr verſchieden ausfallen muß, ſo kann ein Gegenſtand erhabener als der andere, und dieſer dann nur als groß erſcheinen, z. B. Flüſſe, Berge, Wälder, Seen u. d. g.

§. 38.

Wenn das Große durch ſeine Größe das gewöhnliche Maß der Dinge von derſelben Art überſchreitet, ſo heißt es koloſſal. Das Koloſſal nähert ſich alſo dem Erhabenen, und kann, wenn die Ueberſchreitung des gewöhnlichen Maßes bis zur Ueberſchwenglichkeit geht, dem Erhabenen ſelbſt völlig gleich werden.

Anmerkung.

Das Koloſſale hat bekanntlich ſeinen Nahmen von den Koloſſen und beſonders von jenem ſchlechtweg oder vorzugsweiſe ſo genannten auf der Inſel Rhodus, welcher, ſiebzig Ellen hoch, von Chares Lyndius einem Schüler des Lyſippus verfertigt, und dem Son-

hätte gehandelt werden müſſen. Das Große gefällt nur durch ſeine Verwandtſchaft mit dem Erhabenen. (Vergl. auch Met. §. 50. und 51.).

nengotte zu Ehren errichtet, ſich am Eingange des Hafens der Hauptſtadt befand, und wahrſcheinlich den Schiffern ſtatt eines Thurmes zum Merkzeichen diente, wenn ſie ſich der Inſel näherten und in den Hafen einlaufen wollten. Daher ſagt Plinius (hist. nat. 34. 7.): Moles excogitatas videmus statuarum, quas colossos vocant, turribus pares — und führt hierauf mehrere Beyſpiele ſolcher Rieſenſtandbilder an. Koloſſen oder Koloſſalſtatuen ſind demnach alle Bildſäulen über Lebensgröße, und koloſſal überhaupt alles, was in ſeiner Art (d. h. nicht mit anderen ihm unähnlichen Dingen — denn dann wär' es bloß überhaupt groß und überſchritte kein gewöhnliches Maß — ſondern mit Dingen, die mit ihm zur ſelben Art gehören, und daher ein gewiſſes Mittelmaß haben, verglichen) die gewöhnliche Größe überſchreitet. Das Koloſſale gränzt alſo (näher oder entfernter) an das Extenſiv- oder Mathematiſch-Erhabene (§. 26. Anm. 1.), und die Koloſſalſtatuen ſollen eben durch ihre Koloſſalität einen gewiſſen Ausdruck der Erhabenheit erhalten, wie bereits oben (§. 30. Anm. 1.) bemerkt worden. Wenn nun die Koloſſalität eines Gegenſtandes ſich bis zur Überſchwenglichkeit der Größe erhöbe, ſo würde eben dadurch dieſelbe als wirkliche Erhabenheit erſcheinen. So ſind jene alten Naturkoloſſen, die mit ewigem Eis und Schnee bedeckten Schweitzergebirge, und jene alten Kunſtkoloſſen, die gleich hohen Bergkegeln ſich emporthürmenden Pyramiden in Ägypten, in der That erhabene Gegenſtände. Aber das Koloſſale der Kunſt, beſonders wenn es mit dem Schönen in Verbindung treten ſoll, bleibt doch hinter dem Koloſſalen der Natur bey weitem zurück, und jenes

kann nicht ſowohl als ein wirklich Erhabenes, ſondern vielmehr als ein dem Erhabenen ſich Annäherndes betrachtet werden. Daher drückt ſich Hagedorn in ſeinen Betrachtungen über die Mahlerey (S. 335.) ganz richtig aus, wenn er ſagt, daß es Landſchaften von Pouſſin dem jüngern, Salvator Roſa und Everdingen gebe, die zwar etwas ſo Großes haben, daß ſie Bewunderung und Schauder erregen, aber hierin der Wirkung des Erhabenen ſelbſt doch nur nahe kommen. In dieſer Beziehung aber wird auch das Koloſſale der Kunſt mit Wohlgefallen wahrgenommen.

§. 39.

Wenn die Größe ſich beſonders auf das Moraliſche bezieht, ſo geht hieraus das Edle hervor, was einen höheren Grad ſittlicher Kraft ankündigt, und daher die ſittlichen Ideen kräftiger aufregt. Das Edle gibt dem Gegenſtand, an dem es angetroffen wird, eine gewiſſe Würde und nöthigt dem Wahrnehmenden eine gewiſſe Achtung ab. Solche Würde iſt auch mit Anmuth vereinbar, und macht dann achtungs- und liebenswürdig zugleich (§. 34.).

Anmerkung.

Die Größe kann nicht nur im Phyſiſchen oder Körperlichen, wie beym Koloſſalen, ſondern auch im Moraliſchen oder Geiſtigen ſtatt finden, wo ſie bloß als intenſive oder dynamiſche Größe erſcheint. Von dieſer Art iſt das Edle *). Denn ſo nennen wir al-

*) Das Wort edel oder Adel leitet man gewöhnlich ab

les, was eine gewiſſe Erhabenheit der ſittlichen Denkart, gleichſam einen Heroism der Tugend, einen Adel der Geſinnung (der dem Adel der Geburt erſt wahren Werth gibt) ankündigt, z. B. großmüthige Verzeihung ſchwerer Beleidigungen, freywillige Aufopferung des Vermögens und ſelbſt des Lebens für Wahrheit, Recht und Menſchenwohl. Die moraliſche Größe des Charakters, die ſich über das gewöhnliche Maß ſittlicher Kraft erhebt, pflegt ſich aber nicht bloß durch Handlungen, ſondern auch durch Geſtalt, Mienen und Gebährden, ſelbſt durch Töne anzukündigen. Das Edle kann ſich alſo auf mancherley Weiſe unſerer Wahrnehmung darbiethen, erſcheint aber unter jeder Form

---

von dem altdeutſchen Od = Gut, Vermögen. Sonach würde Adel im Deutſchen urſprünglich den begüterten, und vornehmlich den Güter oder Grundſtücke beſitzenden Theil des Volkes bedeuten. Anton in ſeiner Geſchichte der deutſchen Nation (Th. 1. S. 114.) leitet es aber von Atte = Geſchlecht ab. Sonach würde dem Worte ſchon urſprünglich der Begriff des Geſchlechts- oder Geburtsadels zum Grunde liegen, was wohl nicht der Fall ſeyn dürfte, da dieſer Adel erſt durch andere Vorzüge begründet werden mußte. Die beſte, wenigſtens die edelſte Ableitung des Wortes iſt wohl die, welche Scheidt in ſeinen hiſtoriſchen und diplomatiſchen Nachrichten von dem höheren und niederen Adel in Deutſchland (S. 10.) gibt, indem er das Wort von athal oder adhal = auszeichnend, vortrefflich (in der Sprache der Angeln, Langobarden und Frieſen) abſtammen läßt, oder vielmehr beyde bloß dem Laute nach verſchiedene Wörter für einerley erklärt.

als etwas Würdevolles oder Achtungswürdiges. Denn Würde iſt ein abſoluter Werth, der dem Moraliſchen zukommt, und es über alles, was nur einen Preis oder relativen Werth hat, erhebt. Das Edle wird daher geachtet, während das Unedle als ein moraliſch Kleines, mithin Niedriges, Gemeines und Unwürdiges verachtet wird *). Wie es aber eine ſtrenge und rauhe Tugend (virtus austera Catonis) und eine milde und ſanfte gibt, ſo kann auch das Edle auf beyderley Art erſcheinen. Im letzten Fall erweckt es nicht bloß Achtung, ſondern auch Zuneigung. Denn es erſcheint zugleich als etwas anmuthiges und nimmt an der Liebe Theil, mit der unſer Herz der Anmuth überhaupt zu huldigen ſo bereitwillig iſt. (Vergl. Schiller über Anmuth und Würde).

§. 40.

Das Feyerliche, wodurch das Gemüth

*) Das Unedle entſteht zuweilen aus der bloßen Zuſammenſtellung. Auf Michelangelo's großem Karton, wo ein Haufe nackter ſich im Fluſſe badender Krieger wegen Annäherung des Feindes ungeſtüm aus dem Waſſer ſtürzt, um ſich zu kleiden und zu bewaffnen, kommt eine Figur vor, die wegen der naßen Beine nicht in die Hoſen kommen kann und ſich deßhalb heftig anſtrengt. Dieſe Figur iſt meiſterhaft ausgeführt und daher mehrmahl in Kupfer geſtochen, ſogar von Pouſſin im Sacrament der Taufe wiewohl auf eine mildernde Weiſe nachgeahmt. Aber es liegt doch etwas Unedles in der Attitüde jener Figur, wenn man ſie mit den übrigen vergleicht, wodurch die Scene beynahe ins Lächerliche fällt.

in eine ernste, der religiösen analoge Stimmung versetzt wird, und das Prächtige, was einen hohen Glanz um sich her verbreitet und deßhalb als Symbol der Macht dient, ist gleichfalls mit dem Erhabenen verwandt. Feyerlichkeit und Pracht pflegen daher vorzüglich solchen Gegenständen beygelegt zu werden, bey welchen die Größe der Natur- oder Menschenkraft als Herrlichkeit oder Majestät erscheint, und dadurch eine gewisse Verehrung fordert, die sich selbst bis zur Anbethung erheben kann.

Anmerkung.

Feyerliche Gegenstände (z. B. Processionen, Gesänge, Reden, so fern dadurch etwas gefeyert oder festlich begangen werden soll) erheben stets das Gemüth zu einer ernsten, der religiösen analogen Stimmung, wenn sie sich auch nicht gerade auf etwas Religiöses beziehen, oder mit der Religion selbst in einer nähern Verbindung stehen. Das Andenken an die höhere, übersinnliche Bestimmung des Menschen und an die Gottheit als Lenkerinn menschlicher Schicksale wird dadurch, wenn auch nur mit dunklem Bewußtseyn, aufgeregt. Das Feyerliche liebt daher die Verbindung mit dem Prächtigen oder Prachtvollen, um durch den äußern Glanz, den dieses um sich her verbreitet, die Wichtigkeit der Sache, worauf sich die Feyer bezieht, anschaulicher zu machen, und jene Stimmung des Gemüths noch mehr zu erhöhen. Aus dieser Verbindung geht das Herrliche oder Majestätische hervor.

Das Feyerliche, Prächtige und Herrliche iſt daher ein dem Erhabenen verwandter Gegenſtand der Wahrnehmung und gefällt um dieſer Verwandtſchaft willen, indem es das Gemüth erhebt. So erhebt uns ein feyerlicher und prachtvoller Triumphzug. In ihm erſcheint die Größe der Menſchenkraft als Herrlichkeit, indem er den Menſchen, der viele und große Schwierigkeiten beſiegen konnte, verherrlicht oder als Herrſcher darſtellt. Eben ſo der Auf- und Untergang der Sonne, das feyerlichſte und prachtvollſte Schauſpiel, was die Natur unſeren Sinnen darbiethet. In ihm zeigt ſich die Größe der Naturkraft und der Gottheit ſelbſt, als Urheberinn der Natur, in ihrer Herrlichkeit, indem durch den purpurnen Lichtglanz, den die Strahlen der auf- oder untergehenden Sonne am Himmelsbogen weit umher verbreiten, die allumfaſſende Kraft der in der Natur waltenden Gottheit verherrlicht wird *). Wir fühlen uns daher auch zur Verehrung

*) Die beyden Naturerſcheinungen, von welchen hier die Rede iſt, machen ungeachtet ihres gemeinſchaftlichen Charakters der Feyerlichkeit und Pracht dennoch einen verſchiedenen Eindruck auf das Gemüth. Der Aufgang der Sonne hat etwas Erfreuliches und Belebendes, indem wir uns durch das allmählige Emporſteigen des großen Lichtes und die immer ſtärker werdende Tageshelle zu erneuter Thätigkeit ermuntert fühlen, und gleichſam das Bild des Lebens durch das Erwachen der Natur vor unſere Seele tritt. Der Untergang der Sonne hingegen hat etwas Rührendes und Schauerliches, indem wir uns durch das allmählige Hinabſinken jenes großen Lichtes und die immer matter werdende Beleuchtung der Gegenſtände

des in seiner Herrlichkeit Erscheinenden bestimmt, und dieß Gefühl kann so mächtig werden, daß wir vor einem Wesen von so überschwenglicher Größe anbethend niederfallen. Die bis zur Anbethung gehende Verehrung (die Vergötterung) solcher Wesen, in welchen sich die Größe der Menschen- oder Naturkraft als Herrlichkeit darstellt, ist folglich dem menschlichen Herzen sehr natürlich, und würde also auch nicht tadelnswürdig seyn, wenn nicht auf der einen Seite die niedrige Schmeicheley mit ihren heuchlerischen Ehrenbezeugungen und auf der anderen der rohe Aberglaube mit seinen abgeschmackten Vorstellungen und Gebräuchen die natürlichen Gefühle des menschlichen Herzens auf Abwege geleitet, und sie dadurch theils unsittlich, theils vernunftwidrig gemacht, mithin denen, die von edleren Gesinnungen und richtigeren Vorstellungen in ihrem Denken und Thun geleitet werden, gleichsam verleitet hätte. Denn müssen sich diese nicht im Nahmen der Menschheit schämen, daß Menschen durch natürliche Gefühle verleitet so tief in Knechtschaft und Aberglauben versinken können?

---

nach der Thätigkeit zur Ruhe eingeladen fühlen und gleichsam das Bild des Todes durch das Einschlummern der Natur sich unserem Gemüthe darstellt, wodurch eine stille Wehmuth, die aber nichts Schmerzhaftes an sich hat, das Gemüth erfüllt. Das Wohlgefallen an beyden Naturerscheinungen richtet sich daher auch in Ansehung seiner Stärke nach der subjectiven Beschaffenheit und jedesmahligen Stimmung der wahrnehmenden Individuen. Empfindsame und trauernde Gemüther lieben gewöhnlich den Untergang mehr, als den Aufgang. Bey rüstigen und heitern Seelen ist's umgekehrt.

§. 41.

Pathetiſch iſt eigentlich alles, was Gemüthsbewegungen, inſonderheit aber die ſtärkeren und edleren erregt, die im bewegten Subjecte mit dem Bewußtſeyn des eigenen Werthes verknüpft ſind. In dieſer Hinſicht iſt das Erhabene ſelbſt und alles, was damit verwandt iſt, pathetiſch. Wird das Pathetiſche bloß affectirt, ſo entſteht daraus das falſche Pathos, welches auch Bombaſt oder Schwulſt genannt wird.

Anmerkung.

Das Pathetiſche hat bekanntlich ſeinen Nahmen von παθος, affectus s. commotio animi; daher το παθητικον, quod affectus excitat s. animum commovet *). Sind indeſſen die inneren Bewegungen, die ein Gegenſtand veranlaßt, entweder nur ſchwach, ſo daß ſie das Gemüth gleichſam nur oberflächlich berühren, oder von der niedrigeren Art, ſo daß ſie das Gemüth gleichſam zuſammen ziehen oder einengen (wie der Neid, die Mißgunſt, die Schadenfreude u. d. gl.), ſo werden ſie mit Recht vom Begriffe des Pathetiſchen ausgeſchloſſen. Man kann daher dieſen Ausdruck theils im weiteren, theils im engeren Sinne nehmen. Pa-

*) Longin (περι ὑψους c. 20.) ſetzt ausdrücklich das Pathos als Bewegung des Gemüths der Ruhe entgegen, indem er ſagt: Ενιοτε το ηρεμουν, εν ταξει δε το παθος, επει φορα ψυχης και συγκινησις εστιν. Cf. Aristoteles τεχν. ρητορ. 3. 7.

thetisch in der letzten Bedeutung ist bloß dasjenige, was durch Veranlassung stärkerer Bewegungen des Gemüths eine höhere Stimmung desselben hervorzubringen vermag. Da nun das Erhabene, so wie das damit verwandte Große und Edle (§. 39.), Feyerliche und Prächtige (§. 40.), unstreitig unser Gemüth auf eine solche Art afficirt, so ist auch das Pathetische mit dem Erhabenen verwandt. Das Pathetische setzt aber, wie fern es dargestellt werden soll (durch Töne, Gebährden oder Gestalten), jederzeit voraus, daß der Darstellende selbst (wiewohl nur in dem Grade, daß er seine Besonnenheit dabey behaupte) sich in einer stärkeren Bewegung und höheren Stimmung des Gemüths befinde, weil er sonst durch seine Darstellung eine solche hervorzubringen nicht fähig seyn wird *). Er wird ohne diese Theilnahme am Darzustellenden das Pathos bloß affectiren, mithin durch Übertreibung dasjenige zu ersetzen suchen, was ihm an wirklicher Empfindung abgeht. Seine Darstellung wird, statt pathetisch, bombastisch werden und, statt Pathos, Lachen erregen. Wenn z. B. Malherbe die Reue des Petrus über die Verläugnung seines Herrn und Mei-

*) Πιθανωτατοι γαρ απο της αυτης φυσεως οἱ ὠ τοις παθεσιν εισι, και χειμαινει ὁ χειμαζομενος, και χαλεπαινει ὁ οργιζομενος αληθωτατα. Aristot. περι ποιητ. c. 18. §. 3 ed. Bip. — Ut enim nulla materies tam facilis ad exardescendum est, quae, nisi admoto igne, ignem concipere possit: sic nulla mens est tam ad comprehendendam vim oratoris parata, quae possit incendi, nisi inflammatus ipse ad eam et ardens accesseris. Cic. de orat. 2, 45.

ſters — welche Reue die Schrift in ihrer natürlich ſchönen Einfalt bloß mit den Paar Worten andeutet: „Er ging hinaus und weinte bitterlich" — in folgenden Verſen beſchreibt:

C'est alors, que ses cris en tonnerres s'éclattent,
Ses soupirs se font vents, qui les chênes combattent,
Et ses pleurs, qui tantôt descendaient mollement,
Ressemblent un torrent, qui des hautes montagnes
Ravageant et noiant les voisines campagnes
Veut, que tout l'univers ne soit qu'un élément —

ſo fühlt jedermann, daß der Dichter von der Reue des Petrus auch nicht das Mindeſte fühlte, und durch den Donner und Sturmwind und Waldſtrom, womit er das Geſchrey und die Seufzer und die Thränen des Petrus vergleicht, um ſeine Beſchreibung recht pathetiſch zu machen, eigentlich nur den Mangel des wahren Pathos auf eine höchſt lächerliche Weiſe zu verbergen ſucht. — Während uns nun das wahre Pathos innerlich erwärmt, bringt das falſche (ογκος κακος, wie es Longin περι ὑψους c. 3. nennt, Schwulſt, tumor) eine entgegen geſetzte Wirkung hervor, es erkältet. Die äſthetiſche Wärme iſt alſo Folge von jenem, die äſthetiſche Kälte (was man auch ſonſt das Froſtige — ψυχρον, frigidum nennt) Folge von dieſem *).

*) Die Griechen hatten ein treffliches Sprichwort, welches auch Longin in der eben berührten Stelle anführt: Nichts iſt trockner als ein Waſſerſüchtiger (ουδεν ξηροτερον ὑδρωπικου), ſtatt deſſen man auch ſagen könnte: Nichts iſt kälter oder froſtiger als

§. 42.

Rührend iſt, was das Gemüth in eine zwar unruhige, zwiſchen Wohl- und Weheſeyn ſchwankende, aber zuletzt überwiegend angenehme Stimmung verſetzt. Da nun bey Wahrnehmung des Erhabenen ein ſolcher Wechſel von Unluſt und Luſt ſtatt findet (§. 27. Anm. 1.), ſo iſt das Erhabene jederzeit rührend, obgleich nicht alles Rührende erhaben iſt. Denn auch das Schöne kann rührend ſeyn, wiewohl es dieß niemahl an und für ſich iſt, wie das Erhabene, ſondern bloß durch Beymiſchung eines fremdartigen Intereſſes. Die lebhaftere Empfänglichkeit des Gemüths für ſtarke Rührungen heißt auch Empfindſamkeit oder

---

affectirte Wärme. Ein gewiſſer Theodor nannte eine Art des falſchen Pathos auch Parenthyrsos, welchen Fehler Longin ebendaſelbſt ſo erklärt: Εστι δε παθος ακαιρον και κενον, ενθα μη δει παθους, η αμετρον, ενθα μετριουδει — wo man alſo wie ein Bacchant den Thyrſos ſchwinkt, aber zur Unzeit oder ohne Maß und Ziel. Die bloße Affectation der inneren Bewegung und Wärme fällt immer in dieſen Fehler. Daher heißt es eben ſo treffend beym Plato (Phaedon. c. 13): Es gibt wohl viel Thyrſosträger, aber wenig Bacchanten (ναρθηκοφεροι μεν πολλοι, βακχοι δε γε παυροι). — Ob wohl die poetiſch-myſtiſchen Philoſophen, die in unſern Zeiten aus einer gewiſſen Schule — tamquam ex equo Trojano — ſo zahlreich hervorgekrochen ſind, auch ſolche Thyrſosträger ſeyn mögen?

Sentimentalität. Das Empfindſame oder Sentimentale iſt daher eine beſondere Art oder ein höherer Grad des Rührenden.

Anmerkung 1.

Rührung kann aus ſehr verſchiedenen Quellen hervorgehen; und deßhalb iſt es ſchwer, den Begriff des Rührenden ſo zu beſtimmen, daß er jedem einzelnen Falle, wo unſer Herz gerührt werden kann, angemeſſen ſey. Der Ausdruck ſelbſt lehrt, daß im Zuſtande der Rührung ſich das Gemüth nicht in Ruhe, ſondern in Bewegung befinde *). Aber nicht jede Art der Gemüthsbewegung iſt zugleich rührend (touchant). Wer von heftigen Schmerzen gefoltert wird, iſt zwar innerlich bewegt; aber nicht gerührt. Der Zuſchauer hingegen kann gerührt ſeyn, ſo fern ſein Mitgefühl rege wird. Das Mitgefühl iſt nähmlich entweder Mitleid oder Mitfreude. Jenes entſpringt aus der Wahrnehmung fremder Unluſt, dieſes aus der Wahrnehmung fremder Luſt. Iſt fremde Unluſt ſo heftig, daß unſere Theilnahme daran für uns ſelbſt in hohem Grade ſchmerzhaft wird, ſo hat das Mitleid nichts Rührendes an ſich. Furcht, Angſt und Schrecken erſchüttern dann unſer Gemüth, und ſpannen es ſelbſt gleichſam auf die Folter. Wenn wir aber entweder ſehen, daß der Andere ſein Unglück mit Standhaftig-

*) Die Alten begriffen daher das Rührende mit unter dem allgemeinen Titel des Pathetiſchen. Allein wir pflegen mit beyden Ausdrücken ſehr verſchiedene Vorſtellungen zu verknüpfen. Daher iſt hier beydes abgeſondert behandelt.

keit erträgt und durch Beherrschung seiner Unlust sie selbst vermindert, oder wenn wir im Stande sind, seine Unlust durch unsere Theilnahme zu mildern, so ist die Wahrnehmung fremder Unlust mit einem gewissen Lustgefühle verknüpft. Dieses Lustgefühl wird aber, da wir selbst nicht unmittelbar leiden, eben dadurch überwiegend, daß das fremde Leiden entweder durch die Standhaftigkeit des Andern oder durch unsere Theilnahme einen mildern Charakter annimmt; und wir sind in diesem Falle gerührt. Die Rührung entspringt also dann nicht etwa aus der Freude über das eigene Wohlbefinden beym fremden Übelbefinden — eine so egoistische Denkart würde vielmehr unser Herz dem Mitleid und folglich auch der Rührung verschließen — sondern aus dem der Unlust über fremdes Leiden beygemischten Gefühle der Lust wegen der Kraft, mit welcher der Andere sein Leiden erträgt, oder wir selbst es ertragen helfen, und wegen der daraus hervorgehenden Minderung des Leidens selbst. Unser Gemüth fühlt sich dadurch erleichtert und erweitert; die Stimmung desselben ist überwiegend angenehm, nachdem sie eine Zeit lang zwischen Wehe- und Wohlseyn hin und her schwankte *). Aber auch die Freude kann Rührung hervorbringen, wiewohl auf eine um-

*) Wenn dieses Schwanken zu lange anhält, so wird das Rührende leicht ermüdend, langweilend und lästig. Daher versetzen es dramatische Dichter gern mit einer Dosis vom Komischen, um dadurch dem Gemüth neue Spannkraft zu geben. Der Humor, von welchem tiefer unten, liebt besonders diese Versetzung.

gekehrte Weiſe. Ein niederer Grad der Freude, wir ſelbſt oder Andere mögen ſie empfinden, iſt nicht rührend. Aber wenn wir ſelbſt oder Andere eine Zeit lang zwiſchen Furcht und Hoffnung ſchwebten und endlich das lang erſehnte Glück eintritt, ſo iſt die Freude deſto lebhafter, inniger und ſtärker, und unſer Gemüth dadurch gerührt, indem es aus einem Schwanken zwiſchen Wohl- und Weheſeyn in eine zuletzt überwiegend angenehme Stimmung übergegangen iſt. Eben dieß kann auch ein ganz unerwartet eintretendes Glück bewirken. Die Überraſchung, die damit verknüpft iſt, hat anfangs allemahl etwas Beängſtigendes und Erſchreckendes — daher plötzliche Freude uns beklemmt, den Athem und ſelbſt die Sprache raubt, und ſogar närriſch machen oder tödtlich werden kann — aber nachdem die Überraſchung vorüber iſt, nimmt die Freude einen milderen und ſanfteren Charakter an, und die Stimmung des Gemüthes wird überwiegend angenehm, indem auch hier das Gemüth ſich erleichtert und erweitert fühlt. Die Thränen, die uns gewöhnlich der Zuſtand der Rührung auspreßt, beſtätigen dieſe Erklärung. Denn indem wir bis zu Thränen gerührt ſind, fühlen wir in und mit dieſem Erguß auch unſer Inneres von einem gewiſſen Drucke befreyt, der es in einer Art von Spannung erhielt *). — Wenn nun

*) Das Weinen zeigt oft nur eine Miſchung von Luſt und Unluſt an. Wer vor Freuden weint, fühlt ſich durch die Freude gepreßt und beängſtigt; und wer aus Betrübniß weint, fühlt ſich dadurch zu ſanfteren und milderen Empfindungen geſtimmt, die ſeinem Herzen wohlthun. Daher finden beſonders die Wei-

diese Theorie vom Rührenden richtig ist, so erhellet daraus, 1) daß das Erhabene stets mit einem gewissen Grade der Rührung verknüpft ist; denn bey der Wahrnehmung desselben ist das Gemüth nicht in ruhiger Contemplation begriffen, sondern vielmehr in einem aus Unlust und Lust gemischten Zustande, der aber weit mehr Lust als Unlust enthält; 2) daß nicht alles Rührende erhaben ist; denn nur dann, wann die Rührung mit der Wahrnehmung einer überschwenglichen Größe verknüpft ist und aus derselben hervorgeht (z. B. wenn wir jemanden mit dem Unglück heldenmüthig kämpfen sehen), ist das Rührende zugleich erhaben; 3) daß das Schöne auch rührend seyn kann; denn es kann sich unserer Wahrnehmung in einer solchen Lage oder unter solchen Modificationen darbiethen, daß es dadurch Rührung hervorbringt (z. B. eine büßende Magdalene); daß es aber 4) eben darum nicht an sich (per se) rührt, wie das Erhabene, sondern nur zufälliger Weise (per accidens); denn es braucht gar nicht so modificirt zu erscheinen, daß es dadurch rührend werde. Die oben (§. 33. Anm.) angeführte Behauptung Kant's, daß das reine Geschmacksurtheil von (Reiz und) Rührung unabhängig sey, bewährt sich also auch in dieser Hinsicht als vollkommen richtig, wenn nähmlich dabey bloß auf das Schöne

---

ber im Weinen selbst eine Art von süßem Genuß, und lieben besonders solche Schauspiele und Romane, die ihnen diesen Genuß gewähren. Thränenloser Schmerz ist gewöhnlich der heftigste, so wie auch das Weinen kleiner Kinder ohne Thränen bloßer Schrey des Schmerzes oder Unwillens ist.

als ſolches reflectirt wird. Daß aber in der Kunſt das vom Schönen zunächſt ausgehende Wohlgefallen nicht durch den Zutritt der Rührung verſtärkt werden dürfe, folgt hieraus keineswegs. Nur muß der Künſtler nicht darauf ausgehen, bey ſeinen Darſtellungen bloß durch Rührung zu gefallen, wie manche dramatiſche und romantiſche Dichter (beſonders die, welche nach dem Beyfalle der Weiber haſchen und mit dieſen gleichſam ſchreibend kokettiren), ſo wie auch manche Redner (beſonders junge Prediger, die oft auch nur mit den Zuhörerinnen unter der Kanzel kokettiren). Denn wer einzig darauf hinarbeitet, durch rührende Scenen und Schilderungen einen rechten Thränenguß bey den Zuſchauern, Leſern oder Hörern zu bewirken, verſäumt darüber leicht die Schönheit der Form in der Compoſition, und verdient, daß man ſein unkünſtleriſches Streben durch Aufſpannung von Regenſchirmen, um ſich gleichſam das Thränenbad vom Leibe zu halten (wie in Paris bey Aufführung eines gewiſſen Schauſpiels geſchah), lächerlich mache.

Anmerkung 2.

Mit dem Rührenden iſt wieder das Empfindſame oder Sentimentale genau verwandt. Da aber über dieſen Begriff noch immer ſo falſche Vorſtellungen herrſchen, ſo verdient er hier wohl eine ganz beſondere Erörterung. Empfindſamkeit oder Sentimentalität im ſubjectiven Sinne iſt nichts anderes als diejenige Lebhaftigkeit des Gefühls (welches auch oft Empfindung genannt wird — daher jener Nahme), wodurch das Gemüth eine beſondere Empfänglichkeit erhält, von den Gegenſtänden der Luſt und Unluſt ſtark gerührt zu werden. Man nimmt das

Wort aber auch oft im objectiven Sinne und verſteht darunter diejenige Beſchaffenheit eines Gegenſtandes der Luſt und Unluſt (beſonders eines Kunſtproducts), vermöge deren es im Stande iſt, ſolche lebhafte Gefühle (ſtarke Rührungen) hervorzubringen, z. B. wenn man ſagt, ein Gedicht ſey empfindſam (ein empfindſamer Roman, ein empfindſames Drama u. d. g.) oder es herrſche in ihm viel Sentimentalität. Das Empfindſame oder Sentimentale wird alſo dann als ein beſonderer äſthetiſcher Charakter eines Kunſtwerkes angeſehen. Nun iſt offenbar, daß lebhafte Empfindungen oder ſtarke Rührungen überhaupt nichts Tadelnswürdiges ſind; vielmehr können ſie, wenn ſie rechter Art ſind, als eine vorzügliche Zierde eines wohlorganiſirten Gemüths angeſehen werden. Aber wenn ſind ſie rechter Art? Ich meine, wenn ſie das Gemüth nicht erſchlaffen, welk machen, niederdrücken, ſondern ſtärken, kräftigen, erheben. Es gibt nähmlich auch eine falſche, oft nur affectirte, Empfindſamkeit, welche ſchicklicher Empfindeley heißt. Dieſe liebt nur jene mattherzigen Empfindungen oder Gefühle, alſo gerade die, welche das Gemüth unfähig machen, am Großen und Kraftvollen Wohlgefallen zu finden, welche das Gemüth gleichſam zerfließen laſſen (ihm ſeine innere Stärke und Conſiſtenz rauben) und daher auch ſchmelzend genannt werden. Das Schmelzende, welches man auch das Empfindelnde nennen könnte, darf alſo nicht mit dem Rührenden, und folglich auch nicht mit dem Empfindſamen verwechſelt werden *).

*) Da die Weiber von der Natur ein lebhafteres Empfindungsvermögen als die Männer empfangen ha-

Gleichwohl hat man es ſehr oft verwechſelt, und beſonders bey der Frage, ob das Sentimentale auch bey den Alten ſtatt finde. Da dieſe Frage nicht ohne äſthetiſches Intereſſe iſt, ſo wird man hier einige Bemerkungen zu deren Beantwortung nicht am unrechten Orte finden. Bey dem kräftigen Charakter der Alten iſt es kein Wunder, das Schmelzende und Empfindelnde, was ſo viel neuere Kunſtwerke entſtellt, in den ihrigen nicht zu finden. Aber das echte Empfindſame oder Sentimentale, fehlt, wenn es auch bey den Neuern häufiger vorkommen ſollte, bey den Alten keinesweges ganz, und kann vermöge der Natur der Sache nicht fehlen, da die alten Künſtler ſo wenig als die neuern empfindungs- oder gefühlloſe Menſchen waren. Der Abſchied Hector's von der Andromache beym Homer hat einen unverkennbaren Anſtrich von Sentimentalität, und in den Liebesſcenen zwiſchen Äneas und Dido beym Virgil, tritt das Sentimentale noch

---

ben, ſo werden ſie auch leichter und ſtärker gerührt, und ſind daher ſchon von Natur zur Empfindſamkeit geſtimmt, aber eben darum auch leicht zur Empfindeley fortzureißen. Die mit den Weibern kokettirenden Schriftſteller berühren deßhalb gern dieſe Saite des weiblichen Herzens, verzärteln und erſchlafen aber dasſelbe ſo ſehr, daß ſie am Ende nur empfindelnde Närrinnen, die bey jeder Gelegenheit in Thränen zerfließen wollen, zu Bewunderern haben. Warum ſucht man das ohnehin ſchon ſo weiche und zarte weibliche Herz nicht lieber durch Gefühle von der edleren und kräftigeren Art zu ſtärken, wie man einem nervenſchwachen Körper durch Stahlbäder zu Hülfe zu kommen ſucht?

stärker hervor (z. B. Aen. 4, 9 — 30. besonders in den letzten dieser Verse). Auch gibt es aus der Zeitperiode, welche man als den Wendepunct des Antiken und Modernen betrachtet, Producte, welche fast ganz den neueren romantisch-sentimentalen Geist athmen, und doch auch wieder so eine alterthümliche Gestalt haben, daß hier von feindseligen Principien, wie man's nennt, gar nicht die Rede seyn kann (z. B. das kleine Epos Hero und Leander). Man kann daher auch nicht die Sentimentalität im Gegensatze gegen die Naivität als ein wesentliches Unterscheidungsmerkmahl der modernen Kunst von der antiken ansehen *). Daß das Sentimentale sich in den neueren

*) Schiller ist, so viel dem Verfasser bekannt, der Erste gewesen, welcher Sentimentalität und Naivität als Unterscheidungsmerkmahle der neuen und alten Kunst angegeben hat (S. Dessen Schriften, Th. 2. S. 60 ff.); er nimmt aber jene Ausdrücke in einem ganz eigenen, kaum zu rechtfertigenden Sinne, indem er unter Naivität die möglichst vollständige Nachahmung des Wirklichen, und unter Sentimentalität die Erhebung der Wirklichkeit zum Ideale willkührlich versteht. Aber auch in diesem Sinne waren die Alten sentimental, denn sie strebten und arbeiteten so gut, wie die Neuern, nach dem idealischen, ob sie gleich nicht so viel davon redeten. Und daß das Naive etwas anderes sey als ein möglichst vollständig nachgeahmtes Wirkliche, wird sich in der Folge bey Erörterung dieses Begriffs zeigen. — Indessen können wir doch nicht der Behauptung eines neueren Kunstrichters völlig beystimmen, welcher (in der Recension von Rosenhey n's Gedichten im Freymüthigen v. J. 1809)

Kunstwerken weiter verbreitet und stärker ausgesprochen hat, als in den alten, ist eine Folge der romantischen Poesie, die selbst ihrem Ursprunge nach sentimental ist, indem sie aus der feineren und stärkeren Empfindsamkeit hervorging, welche besonders die Leidenschaft der Liebe im Mittelalter aus zufälligen Ursachen annahm *). Diese Sentimentalität ging dann in neueren Zeiten aus den eigentlich romantischen Gedichten, worin sie gleichsam einheimisch war, und wovon die

---

sagt: «Diese eigentlich auf der Geschichte beruhende Eintheilung" (der Kunst in die antike und moderne) «konnte überhaupt nur in einem barbarischen Kopfe entspringen; ungeachtet der kostbaren Declamationen und zierlichen Verslein darüber hat die Kunstlehre nichts dadurch gewonnen, und es wäre einmahl Zeit, daß dieser Qual und Pein ernstlich ein Ende gemacht würde."

*) Diese Ursachen lagen theils im religiösen, theils im politischen Charakter jenes Zeitalters. Die christliche Religion als Religion der Liebe und des Duldens, und der durch die unvollkommenen Staatsverfassungen erweckte und begünstigte Rittergeist mußten dem Gemüth einen höheren Grad von Empfindsamkeit mittheilen, der sich in den poetischen Erzeugnissen jener Zeit um so stärker ankündigen mußte, je mehr die Meisterwerke der alten griechisch-römischen Poesie, in denen eine ganz andere religiöse und politische Weltanschauung herrschte, unter den Ruinen der Vorwelt begraben lagen und so lange Zeit den Augen der Nachwelt verborgen blieben. Man kann daher bloß sagen, daß die Sentimentalität in den Werken der Neuern sich anders und stärker ausspreche, als in denen der Alten, nicht aber daß sie in diesen gänzlich fehle.

schlechtweg sogenannten Romane nur eine Unterart ausmachen, über in andere Dichtungsarten (daher die romantischen Epopöen, Tragödien, Opern, Idyllen u. s. w.) und so fort aus der Poesie überhaupt in andere Kunstzweige, so daß nun nicht bloß von einer romantischen Poesie, sondern sogar von einer eigenen romantischen Kunst oder von der Romantik als einem eigenen Kunstzweige die Rede ist. Da sich aber diese Kunst nach dem Ausspruch eines Kenners derselben noch in ärmlicher Kümmerlichkeit befindet, ja sogar der Tod noch in ihr ist *), so wird es uns vergönnt seyn, von derselben in unserer Ästhetik, die sich ohnehin nur auf das Allgemeine erstrecken soll (§. 3. Anm.), weiter keine Notiz zu nehmen. Wir können indeß nicht umhin, einfältiglich zu gestehen, daß wir uns von einer solchen Romantik eigentlich gar keinen Begriff machen und daher auch nicht einsehen können, wie sie jemahls zum Leben kommen werde **).

---

*) S. Ast's Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst (Heft 3. Abh. 2. Aphorismen von Brauser), wo es unter andern heißt: „Die Romantik ist Weltanschauung durch ein Prisma, wo die nackte Endlichkeit umzogen von herrlichen Irisbändern erscheint, aber noch in ihrer ärmlichen Kümmerlichkeit, die durch den Gegensatz der Farbenschöne nur mehr hervorsticht. Noch ist der Tod in ihr und das Licht des Lebens kann nicht in sie dringen und sie organisch beseelen und beseligen."

**) Wenn der Verfasser hier in der Mehrzahl spricht, so macht er nicht bloß von dem bekannten Schriftstellerrechte, sich und die Leser (obwohl eigentlich nur

§. 43.

Wunderbar iſt, was durch ſeine Neuheit von der gewöhnlichen Naturordnung abzuweichen, und furchtbar, was durch ſeine Ueberlegenheit uns mit einem Uebel zu bedrohen ſcheint. Wenn die Furcht, die das Furchtbare erregt, bis zum Grauſen geht, heißt das Furchtbare gräßlich, ſo wie das Wunderbare, wenn es zugleich in einem hohen Grade furchtbar iſt, und dadurch ein an Entſetzen gränzendes Staunen erregt, ungeheuer heißt. Das Erhabene kann daher ſowohl wunderbar als furchtbar, mithin auch gräßlich und ungeheuer ſeyn.

Anmerkung.

Was von der gewöhnlichen, gleichſam von Alters

---

die einſtimmigen) in einer Perſönlichkeit zuſammen zu faſſen, Gebrauch, ſondern er betrachtet ſich ſelbſt hier wirklich als ein doppeltes Subject. Denn vormahls erklärte er die Romantik im Gegenſatze gegen die eben angeführte Erklärung für Weltanſchauung durch eine Brille, mittelſt welcher die große, herrliche, ſchöne und lebendige Natur als ein kleines, erbärmliches, verzerrtes und todtes Bildchen erſcheine. (Cf. Diss. de poetica philosophandi ratione pag. 24.). Jetzt aber iſt er beſcheidner worden. Er nimmt jene oppenirende Erklärung zurück und geſteht, daß er von jener Romantik, in der noch der Tod iſt und in welche das Licht des Lebens nicht dringen kann, eigentlich gar nichts verſtehe.

her bekannten Ordnung der Dinge in der Natur abweicht, frappirt uns als etwas Neues und macht eben dadurch, daß wir uns darüber wundern. Das Wunderbare braucht also keines Wegs ein Wunder im strengen Sinne des Worts (miraculum rigorosum) zu seyn, d. h. den Naturgesetzen zu widerstreiten und durch übernatürliche Kräfte bewirkt zu seyn *); sondern der bloße Schein des Widerstreits und der Übernatürlichkeit, der aus der Abweichung vom Gewöhnlichen, uns seit langer Zeit Bekannten hervorgeht, ist hinreichend, einen Gegenstand für uns zum Wunder zu machen. Daher kann auch ein Gegenstand diesen Charakter verlieren, wenn er durch oft wiederhohlte Wahrnehmung etwas Gewöhnliches, gleichsam Alltägliches, für uns geworden ist. Das Merkmahl der Neuheit gehört daher nothwendig zum Begriffe des Wunderbaren in ästhetischer Hinsicht, nicht aber das Merkmahl der Übernatürlichkeit. Denn das Übernatürlichste würde, wenn wir es täglich wahrnähmen, uns nicht mehr wunderbar vorkommen, da hingegen das Natürlichste, wenn wir es selten wahrnehmen, für uns zum Wunderbaren werden kann. Das Wunderbare gefällt nun

*) Ob es in diesem Sinne ein Wunderbares gibt, muß wenigstens dahin gestellt bleiben (Met. §. 185. Anm. 2.). Man kann dieses Wunderbare das metaphysische nennen, jenes aber, wovon hier die Rede ist, das ästhetische. Wenn die Kunst ein Wunderbares erdichtet, was in Beziehung auf die Natur den Gesetzen derselben widerstreitet und übernatürliche Kräfte voraussetzt, so kann man dieß metaphysisch-ästhetisch nennen. Hiervon tiefer unten.

entweder bloß wegen jenes Reitzes der Neuheit, wodurch es unſere Erkenntniß zu erweitern verſpricht und die Neugierde rege macht, oder wegen der ungemeinen Größe, die es in ſeiner Ausdehnung oder Wirkſamkeit zeigt und die uns wie etwas Übernatürliches vorkommt, wodurch es dann ſeine Verwandtſchaft mit dem Erhabenen bekundet. Daher iſt uns auch das Erhabene ſelbſt wunderbar, wenigſtens ſo lang es uns noch neu iſt. Je mehr wir uns aber an den Anblick desſelben gewöhnen, deſto mehr ſcheint es auch an ſeiner Wunderbarkeit und ſelbſt an ſeiner Erhabenheit zu verlieren, weil die Größe, an die wir gewöhnt ſind, uns nicht mehr überſchwenglich dünkt *). Das Wunderbare pflegt aber auch eine gewiſſe Furcht in uns zu erwecken und daher zugleich als Furchtbar zu erſcheinen. Gewöhnliche Dinge machen uns wenig oder gar nicht fürchten, weil wir entweder aus Erfahrung wiſſen, daß ſie uns nie oder höchſt ſelten etwas zu Leide thun, oder, wenn ſie uns mit einem Übel bedrohen, ſchon mit den Mitteln dagegen bekannt ſind, oder überhaupt vom Ge-

*) Menſchen, die an den Anblick irgend eines erhabenen oder wunderbaren Gegenſtandes gewöhnt ſind, können ſich oft nicht genug wundern, daß man davon ſo viel Aufhebens macht; ſie wundern ſich daher beſonders über diejenigen, welche weite und beſchwerliche Reiſen unternehmen, um z. B. den Rheinfall, den Montblanc, das Meer, und andere dergleichen Dinge zu ſehen, die ſie ſelbſt kaum noch eines weilenden Blickes würdigen. Eine gewiſſe Rohheit des Gefühls mag wohl hierbey mit zum Grunde liegen, aber die Gewohnheit thut gewiß das Meiſte, die ja alle Gefühle zuletzt abſtumpft.

wöhnlichen ſchwächere Eindrücke empfangen und uns ſelbſt an Gefahren ſo gewöhnen können, daß ſie für uns allen Schein der Fährlichkeit verlieren. Allein das Ungewöhnliche hat ſchon darum dieſen Schein, weil wir mit ſeiner Wirkſamkeit nicht bekannt ſind, und hat ihn um ſo mehr, je ungewöhnlicher die Erſcheinung oder je furchtſamer der Wahrnehmende iſt, indem er ſich, darin überall von Gefahren umringt glaubt, und dieſe bey ungewöhnlichern Erſcheinungen für deſto näher hält *). Das Furchtbare kann nun an und für ſich zwar nie gefallen; aber wenn es entweder als wunderbar erſcheint oder gar den Charakter der Erhabenheit an ſich trägt, kann es mit einem innigen Wohlgefallen verknüpft ſeyn. Nur darf die Furcht, die ein Gegenſtand erregt, nicht zu groß, und das Übel, womit er uns zu bedrohen ſcheint, nicht zu nahe (gleichſam ſchon vor der Thüre) ſeyn, weil uns ſonſt leicht die Beſonnenheit mangelt, ohne welche keine Reflexion auf die Wunderbarkeit oder Erhabenheit eines Gegenſtandes ſtatt finden kann. Daher wurde auch oben (§. 27. Anm. 2.) eine gewiſſe Größe oder Stärke der Seele als Bedingung des Wohlgefallens am Erhabenen gefordert **). Unter dieſer Vorausſetzung,

*) Da der Aberglaube wunderſüchtig iſt, ſo macht er auch furchtſam. Darum merkt der Abergläubige vorzüglich auf das Ungewöhnliche und ſieht es als Vorbothen großen Unglücks an, z. B. die Erſcheinung eines Kometen.

**) Da der Aberglaube vieles, was in der Natur erhaben iſt, als bloßes Schreckbild betrachtet (z. B. ein Gewitter als ein hereinbrechendes Strafgericht

oder wenn der furchtbare Gegenſtand mit Übeln verknüpft iſt, an denen wir bloß durch ſympathetiſche Gefühle Theil nehmen, kann der Gegenſtand ſogar gräßlich ſeyn und dennoch gefallen. Gräßlich heißt nähmlich das Furchtbare, ſo fern es Grauſen (ein den Körper überlaufendes Zuſammenziehen der Haut wie vom Froſte) erregt, z. B. die Scene in Shakeſpeare's Lear, wo der König mitten in der Nacht beym heftigſten Ungewitter im Walde verlaſſen umherirrt und am Ende in Wahnſinn fällt *). Das Furchtbare

---

Gottes), ſo macht er auch dadurch furchtſam und zugleich kleinmüthig, entzieht folglich dem Menſchen, den er unterjocht hat, eine Hauptbedingung des Wohlgefallens am Erhabenen.

*) Leſſing im Laokoon (Abſchn. 25.) ſagt: «Was wir das Gräßliche nennen, iſt nichts als ein ekelhaftes Schreckliche.» — Zur Beſtätigung dieſer Erklärung führt er als Beyſpiele an die Beſchreibung der öden Höhle Philoktet's beym Sophokles, der Schleifung Hektor's beym Homer, der Schindung des Marſyas beym Ovid, des Hungers bey Demſelben und Kallimachus. Allein auch zugegeben, daß das Ekelhafte und das Schreckliche ſich unter gewiſſen Bedingungen durch eine geſchickte Hand zur Bewirkung eines äſthetiſchen Wohlgefallens vereinigen laſſen, was wohl noch zu bezweifeln wäre, ſo läugnen wir, 1) daß in den angeführten Beyſpielen eine ſolche Vereinigung ſtatt finde. Denn zum Schrecken gehört ein plötzlich erſcheinendes Furchtbare, was hier nicht überall angetroffen wird, und der Ekel iſt etwas ſehr Relatives, wie ſich in der Folge zeigen wird. Aber auch jene Vereinigung in den angeführten Beyſpielen zugege-

heißt in dieser Hinsicht auch schauderhaft, weil, wie man sagt, einem die Haut dabey schaudert und die Haare zu Berge stehen *). Wenn aber die Furcht

---

ben, so findet sie 2) beym Gräßlichen nicht immer statt, wie das oben von uns angeführte Beyspiel lehrt, wozu man noch die Hexenscene in Shakespeare's Macbeth rechnen kann, die unstreitig gräßlich ist, ohne ekelhaft zu seyn, wenn nicht etwa dieses für ein verzärteltes Gemüth in einigen Ingredienzien der Hexensuppe liegen soll. Selbst Laokoon's und seiner Söhne Schicksal hat etwas Gräßliches, wir mögen es in der berühmten Gruppe oder in der Darstellung des römischen Dichters betrachten, und doch ist in keiner von beyden etwas Ekelhaftes, man müßte denn beym Dichter die Worte: Perfusus sanie vittas atroque veneno (Virg. Aen. 2, 221.) dahin rechnen, wovon aber natürlich in der Gruppe keine Spur ist. — Kant in der Kritik der Urtheilskraft (S. 77. Aufl. 2.) will den Anblick des weiten durch Stürme empörten Oceans nicht erhaben, sondern gräßlich genannt wissen. Allerdings ist er gräßlich, aber auch erhaben, wegen der überschwenglichen Naturkraft, die sich in diesem furchtbaren Schauspiele ankündigt. Das Gräßliche gefällt eben nur, wenn sich in ihm zugleich Erhabenheit zeigt. Aber auch dieses Beyspiel lehrt, daß zum Gräßlichen das Ekelhafte nicht als nothwendiges Merkmahl gehört.

*) Man muß das Schauderhafte nicht mit dem Schauerlichen verwechseln. Dieses deutet zwar auch etwas Furchtbares an, aber mehr ein solches, das bloß in der Einbildung gegründet ist, und einen geringern Eindruck macht. So ist es schauerlich, einsam in einem Walde, einer Wüste, einem großen Palaste oder zwischen alten Ruinen und hohen Bergen her-

plötzlich durch ein unerwartet einbrechendes oder angedrohtes Übel entſteht, heißt das Furchtbare auch ſchrecklich; und es gilt auch vom Schrecklichen, daß es nur ſo fern gefallen kann, als es mit dem Erhabenen eine gewiſſe Verbindung eingeht, oder ſich ſelbſt als erhaben von einer gewiſſen Seite zeigt, wie dieß z. B. bey einem plötzlich entſtehenden Ungewitter oder großen Brande, bey einer unverſehens von hohen Bergen herabrollenden Schnee- oder Felſenmaſſe der Fall ſeyn würde. — Was das Ungeheure anlangt, ſo iſt es ſowohl mit dem Wunderbaren als mit dem Furchtbaren verwandt und beſteht aus einer ſolchen Miſchung von beydem, welche etwas Monſtröſes enthält und daher eine Art von Entſetzen (eine uns gleichſam außer uns verſetzende Furcht) hervorbringt. Das Ungeheure heißt daher auch entſetzlich. So gibt es ungeheure Größen, ungeheure Kräfte, ungeheure Verbrechen, aber nicht ungeheure Tugenden. Objecte, an welchen das Ungeheure wahrgenommen wird, heißen daher auch ſelbſt Ungeheuer, z. B. die Zyklopen und Giganten der alten Fabelwelt, die Bruder- und Kindermörderinn Medea, der Satan, wie ihn Milton ſchildert, die Hexen in Shakeſpeare's Macbeth, Ezelino in Collin's Bianca dela Porta, Hildegunde in Werner's Attila u. d. g. Auch das Ungeheure kann

---

um zu gehen. Selbſt die tiefe Dunkelheit der Nacht hat etwas Schauerliches an ſich, wenn man auch keine Geſpenſter fürchtet. Daher kommt es einem ſchauerlich vor, wenn man des Nachts allein in den Straßen einer großen Stadt geht. Einſamkeit und Dunkelheit wirken hier gemeinſchaftlich auf's Gemüth.

nur, so fern es mit dem Erhabenen verwandt ist, ein ästhetisches Wohlgefallen bewirken.

§. 44.

Tragisch ist, was nicht bloß Furcht und Mitleid, sondern auch Bewunderung der Kraft, die sich dadurch ankündigt, erregt. Es bezieht sich also jener Ausdruck nicht allein auf menschliche Leiden und Gebrechen, sondern auch auf die dem Menschen inwohnende Stärke, womit er sich über jene erheben und dagegen kämpfen kann. Das Tragische ist daher mit dem Erhabenen verwandt und gefällt auch bloß um dieser Beziehung willen. In ihm kann sich alles Uebrige, was mit dem Erhabenen verwandt ist (§. 37. bis 43.), zu einem Gesammteindrucke vereinigen. Auch verträgt es sich mit dem Empfindsamen oder Sentimentalen, weil dieß aus einer lebhafteren Empfänglichkeit des Gemüthes für starke Rührungen hervorgeht und selbige erregt, wenn nur die Empfindsamkeit nicht in eine süßliche und kraftlose Weinerlichkeit ausartet und dadurch zur leeren Empfindeley wird (§. 42. nebst Anm. 2.).

Anmerkung.

Das Tragische (τραγικον) hat zwar seinen Nahmen von der Tragödie (τραγῳδια, welches Wort eigentlich einen Bocksgesang — von τραγος, der Bock, und ᾠδη, der Gesang, — d. h. ein Gedicht bedeutet, für welches der im poetischen Wettkampfe siegende Verfasser

als Preis einen Bock erhielt — nach Horat. ep. ad Piss. 220. Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum — welches Wort daher nicht mit τραγῳδία verwechſelt werden darf, indem dieſes von τρυγη, die Weinleſe, oder, τρυξ, der Moſt, auch die Hefen, abgeleitete Wort der urſprüngliche Nahme der Komödie, vielleicht auch der gemeinſchaftliche Nahme beyder Arten von Geſängen in ihrer urſprünglich rohen Geſtalt war — cf. Horat. ibid. 275 — 277.). Allein es kommt das Tragiſche nicht bloß in der Tragödie als einer beſonderen Art von poetiſch-dramatiſchen Kunſtwerken, worin es gleichſam das herrſchende Lebensprincip iſt, ſondern auch in epiſchen Gedichten, in Gemählden, Bildſäulen und anderen Kunſtwerken vor, und gehört folglich zu den allgemeinen äſthetiſchen Begriffen. So iſt der Bethlehemitiſche Kindermord vom Mahler, Laokoon's und ſeiner Söhne Kampf mit den Schlangen vom Bildner, oder beyde vom epiſchen Dichter dargeſtellt, im hohen Grade tragiſch, obgleich beyde Ereigniſſe für den dramatiſchen Dichter zur Darſtellung auf der Bühne wohl nicht geeignet ſeyn dürften. Man könnte und ſollte daher das Tragiſche überhaupt von dem Tragödiſchen unterſcheiden, welches das Tragiſche iſt, ſo fern es in einem poetiſch-dramatiſchen Kunſtwerke vorkommt, oder auf der Bühne mimiſch dargeſtellt wird *). Weil nun

*) Auch im Griechiſchen kommen beyde Wörter τραγικον und τραγῳδικον vor, ob ſie gleich nicht immer auf die angezeigte Weiſe unterſchieden werden. Es macht indeß ſchon Ariſtoteles (περι ποιητ. c. 6, §. 7. Opp. Vol. 5. ed. Bip.) die Bemerkung, daß

in der Tragödie die Handlung größten Theils einen traurigen Ausgang nimmt, oder wenigstens einzelne traurige Ereignisse herbeyführt (weßhalb man auch im Deutschen ein solches Kunstwerk ein Trauerspiel nennt), so hat sich in den Begriff des Tragischen die Vorstellung des Traurigen als Wesentliches oder Hauptmerkmahl gleichsam eingeschlichen, ohne doch bey genauerer Prüfung diese Würde behaupten zu können. Denn der traurige Ausgang allein oder einzelne traurige Ereignisse machen eine Handlung oder Begebenheit noch nicht zu einem tragischen Gegenstande; sonst müßte jede Unternehmung, die unglücklich abläuft, oder jede Krankheit, die sich mit dem Tode endet, etwas Tragisches seyn, und des Tragischen wäre dann so viel in der Natur und dem Menschenleben, daß man sich billig wundern müßte, warum es doch so wenig in der Kunst und besonders auf der Bühne gebe. Das Traurige ist daher nur ein untergeordnetes oder abgeleitetes Merkmahl im Begriffe des Tragischen. Von diesem hat schon Aristoteles in seiner Poetik (c. 7. §. 2. ed. Bip.) bemerkt, daß es Furcht und Mitleid zwar erregen, aber dieselben auch reinigen solle *). Furcht

die Epopöe mit der Tragödie in Ansehung des Inhalts oder des wesentlichen Charakters (des Epischen und Tragischen) viel Übereinstimmendes habe. Und in der That ist Homer's Erzählung vom letzten Kampfe Hektor's, der Schleifung seines Leichnams und der Auslieferung desselben an den unglücklichen Priamus, so wie Virgil's Schilderung des Untergangs von Troja und des Schicksals der Dido im höchsten Grade tragisch, obwohl nicht tragödisch.

*) Aristoteles spricht in der angeführten Stelle

und Mitleid werden nun erregt, theils durch menſchliche Gebrechen, zu welchen auch Verbrechen als Folgen der allgemeinen menſchlichen Gebrechlichkeit gehören, theils durch menſchliche Leiden, die entweder aus jenen Gebrechen (und Verbrechen), oder aus einer für uns oft unbegreiflichen und daher wunderbaren Verkettung der Begebenheiten in der Menſchenwelt — Schickſal genannt — hervorgehen *). Menſchliche Ge-

---

zwar nicht vom Tragiſchen überhaupt, ſondern von der Tragödie inſonderheit, die er erklärt für eine μιμησις πραξεως σπουδαιας και τελειας, μεγεθος εχουσης· ηδυσμενω λογω χωρις εκαστω των ειδων εν τοις μοριοις· δρωντων, και ου δι απαγγελιας· δι ελεου και φοβου περαινουσα την των τοιουτων παθηματων καθαρσιν, welches die Zweybrücker Ausgabe ſo überſetzt: Imitatio actionis seriae et perfectae, magnitudinem (idoneam) habentis; sermone condito separatim unicuique formae in partibus (diversis); agentium, nec per narrationem; per misericordiam et metum hujus modi affectuum purgationem efficiens. Man ſieht aber leicht ein, daß eigentlich nur die letzten (hier durchſchoſſenen) Worte den tragiſchen Charakter der Tragödie beſtimmen, mithin in ihnen der Begriff des Ariſtoteles vom Tragiſchen enthalten iſt. Das Übrige ſoll bloß den Unterſchied der Tragödie theils von der Komödie, theils von der Epopöe beſtimmen. Wir haben es aber hier bloß mit dem Tragiſchen überhaupt zu thun.

*) Unter dem Schickſale verſtehen wir hier nicht gerade das alte Fatum, die Eimarmene der griechiſchen Tragödie, einen unabänderlichen Götterbeſchluß, dem die Götter ſelbſt wie die Menſchen unterworfen ſind, und der den Verbrecher auch wider Willen

brechen und Leiden können aber an und für ſich gar nicht gefallen, wenigſtens nicht äſthetiſch — denn wenn Haß und Rache dadurch befriedigt werden, ſo hat dieſes Luſtgefühl, wie die Schadenfreude überhaupt, nichts mit dem äſthetiſchen Wohlgefallen gemein — nur wie fern ſie Mittel ſind, die dem menſchlichen Geiſte dennoch inwohnende Größe, wodurch er mit ſich ſelbſt und dem Schickſale kämpfen kann, auf eine anſchauliche Weiſe darzuſtellen, mithin das Bewußtſeyn der Erhabenheit menſchlicher Natur rege zu machen — wodurch denn eben auch Furcht und Mitleid, als Folgen jener Gebrechen und Leiden, gereinigt, d. h. über das bloß Thieriſche zu wahrhaft menſchlichen Empfindungen erhoben werden — nur in ſo fern ſind menſchliche Leiden und Gebrechen ſammt allem, was damit als Urſache oder Wirkung in Verbindung tritt, etwas Tragiſches, und, als ſolches, Object der Geſchmacksluſt. Daher iſt der Kampf einer großen Seele mit eigenen und fremden Leidenſchaften und mit allen den Kräften, die ſich als Hinderniſſe den Abſichten des

---

zur That fortreißt, dennoch aber dafür ihn und die Seinigen auf das Härteſte beſtraft. Eine ſolche Vorſtellung paßt ſo wenig in unſeren Ideenkreis, das deren verſuchte Wiedereinführung auf unſere Bühnen nichts weiter als eine ſclaviſche und eben darum unglückliche und unkünſtleriſche Nachahmung der Griechen iſt. Aber ein Schickſal als eine für uns oft unbegreifliche und daher wunderbare Verknüpfung glücklicher und unglücklicher Ereigniſſe im menſchlichen Leben iſt eine Idee, die in der Erfahrung tauſendfache Beſtätigung findet, und jedem Zeitalter, folglich auch unſerer tragiſchen Bühne angemeſſen iſt.

Kämpfenden entgegen ſetzen, es mag dieſer im Kampfe untergehen oder obſiegen, die Handlung alſo einen für ihn unglücklichen oder glücklichen, und für theilnehmende Zuſchauer traurigen oder erfreulichen Ausgang haben, ein wahrhaft tragiſcher Gegenſtand *). Denn er erregt nicht bloß Furcht und Mitleid, ſondern auch Bewunderung menſchlicher Kräfte und läutert oder kräftigt vielmehr dadurch jene niederſchlagenden Affecten, indem ſie dem erhebenden Bewußtſeyn menſchlicher Größe untergeordnet werden und gleichſam zur Folie dienen. Es iſt alſo vornähmlich das Intenſiv- oder Dynamiſch-Erhabene, mit welchem das Tragiſche verwandt iſt. Es geht daher auch leicht mit allem dem Verbindungen ein, was bisher als mit dem Erhabenen verwandt dargeſtellt worden, z. B. dem Feyerlichen, Prächtigen, Wunderbaren u. ſ. w., obgleich die Art und Weiſe dieſer Verbindung ſich nicht durch Regeln beſtimmen läßt, ſondern dem Genie und Geſchmacke des tragiſchen Künſtlers überlaſſen werden muß **). Auch iſt es ſchon vermöge ſeines Weſens rüh-

*) Daß man beym Tragiſchen doch immer an Unglück und Trauer denkt, kommt wohl daher, daß jeder Kampf gewaltiger Kräfte in gewiſſer Hinſicht zerſtörend wirkt, und dabey immer etwas zu Grunde geht, was eines beſſeren Schickſals werth geweſen wäre. Ein tragiſches Schauſpiel läßt daher immer wehmüthige Gefühle in unſerer Bruſt zurück, wie auch ſein Ausgang beſchaffen ſey.

**) Shakeſpeare iſt vielleicht derjenige unter allen tragiſchen Dichtern, der ſich in der Verbindung des Tragiſchen mit dem Wunderbaren und Furchtbaren, und ſelbſt dem Gräßlichen und Ungeheuern die mei-

rend (§. 42.). Der tragiſche Künſtler braucht alſo dieſe Rührung gar nicht zu beabſichten, vielweniger darauf allein hinzuarbeiten, weil die Rührung aus dem Tragiſchen von ſelbſt hervorgeht. Macht er dieſe zu ſeinem Hauptzwecke, ſo wird er ſehr leicht in eine falſche (affectirte) und kraftloſe (fade) Sentimentalität fallen, die eine Zeitlang in unſern Schauſpielen eben ſo herrſchend wie in unſern Romanen war und noch immer nicht ganz daraus verdrängt iſt. Dieſe raubt aber als leere Empfindeley dem Tragiſchen den Charakter der Erhabenheit und vernichtet ſo im Tragiſchen ſelbſt das Tragiſche. Die echte Empfindſamkeit hingegen muß mit dem Tragiſchen um ſo mehr verträglich ſeyn, da dieß vermöge ſeiner dynamiſchen Erhabenheit in jedem für ſtarke Rührungen empfänglichen Gemüthe dergleichen hervorbringen muß. Denn jene Empfindſamkeit kann ſelbſt aus der Tiefe eines ſtarken Gemüths hervorgehen, während die Empfindeley in ihrer erbärmlichen Leerheit und Fadheit nichts anders als Folge eines ohnmächtigen und flachen Geiſtes, und wenn ſie in einem Zeitalter herrſchend wird, der ſprechendſte Beweis von der Aſthenie desſelben iſt *).

ſten Freyheiten erlaubt hat. Ob er hierbey überall ſo viel Geſchmack als Genie bewieſen habe, iſt eine Frage, an deren Verneinung wohl nur die blinden Verehrer des großen Mannes Anſtoß nehmen dürften.

*) Eine treffende und ſchöne Apologie der echten Empfindſamkeit, die unſere neueren Poetiker aus Liebe zur Griechheit faſt lieber ganz aus der Poeſie verbannen möchten, findet ſich in Jean Paul's Vorſchule der Äſthetik, S. 695—705.

§. 45.

Dem Schönen und Erhabenen iſt entgegen geſetzt das Häßliche und Niedrige. Jenes mißfällt wegen ſeiner widerlichen Form, indem es dadurch Einbildungskraft und Verſtand auf eine ihrem urſprünglichen Verhältniß unangemeſſene, mithin unharmoniſche Weiſe beſchäftigt; dieſes mißfällt wegen ſeiner widerlichen Kleinheit, indem es dadurch die Vernunft in ihrer idealiſchen Thätigkeit beſchränkt.

Anmerkung 1.

Was nicht ſchön iſt, iſt darum noch nicht häßlich. Jenes gefällt nur nicht, weil ſeine Form das Gemüth nicht intereſſirt, mithin gleichgültig läßt. Dieſes hingegen mißfällt, weil ſeine Form das Gemüth auf eine disharmoniſche Weiſe beſchäftigt, indem ein Widerſtreben der Theile wahrgenommen wird, vermöge deſſen keine Zuſammenfaſſung derſelben zu einem übereinſtimmenden Ganzen möglich iſt. Durch einen einzelnen widerſtrebenden Theil kann alſo zwar die Schönheit eines Gegenſtandes vermindert oder wohl gar aufgehoben werden, aber ſie wird dadurch noch nicht in wirkliche Häßlichkeit verwandelt, wenn nicht etwa zugleich auch alle die übrigen Theile mittelſt des einen Widerſtrebenden in Disharmonie gerathen. Mit Recht ſagt daher Leſſing im Laokoon (Abſchn. 23.): „Ein einziger unſchicklicher Theil kann die übereinſtimmende Wirkung vieler zur Schönheit ſtören. Doch wird der Gegenſtand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfordert mehrere unſchickliche Theile, die wir eben-

falls auf einmahl müssen übersehen können, wenn wir dabey das Gegentheil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt." — Da indessen die Schönheit ihre Grade hat (§. 32.), so hat sie auch die Häßlichkeit, und es lassen sich unendlich viele Abstufungen beyder denken, wodurch sie sich mehr oder weniger von einander entfernen. In der Mitte zwischen beyden würde dasjenige liegen, was weder schön noch häßlich wäre, mithin weder etwas Wohlgefälliges noch etwas Mißfälliges in seiner Form hätte *). Ein Maximum der Häßlichkeit aber, gleichsam ein Ideal derselben, läßt sich nicht als etwas Anschauliches und Darstellbares denken. Denn die Disharmonie der Theile geht ins Unendliche. Wie häßlich also auch ein Gegenstand seyn möge, so läßt er sich durch Vermehrung des Widerstreits seiner Theile immer noch häßlicher machen. Ein menschlicher Körper z. B. mag noch so sehr durch Verzerrung seiner Theile verunstaltet seyn; es läßt sich stets noch eine größere Verunstaltung durch Zusatz oder Wegnahme irgend eines Zugs oder Theils anbringen, ohne daß dadurch die Menschenform überhaupt aufgehoben würde. Die

*) Wenn jemand die sämmtlichen Bewohner eines Orts nach ihrer respectiven Schönheit und Häßlichkeit in Reih' und Glied stellte, so würde er von der unendlichen Abstufung beyder eine anschauliche Vorstellung erhalten, wiewohl er sich wegen der Anordnung in großer Verlegenheit befinden würde, da hier dieser, dort jener Theil schöner oder häßlicher als bey den übrigen Personen seyn würde. Und das mittelste Glied in der Reihe würd' er wohl gar nicht herausfinden können.

höchſte Schönheit aber, in welcher ſchon alle Theile vollkommen harmoniren, würde durch irgend eine Art von Zuſatz oder Wegnahme leiden, indem dadurch jene Harmonie geſtört werden müßte. Alſo gibt es wohl ein Ideal der Schönheit (§. 23.), aber nicht der Häßlichkeit, wenn man den Ausdruck Ideal im ſtrengen und eigentlichen Sinne nimmt; außerdem könnte man freylich auch ſchon einen ſehr häßlichen Kerl (z. B. einen Therſites) ein Ideal der Häßlichkeit nennen.

Anmerkung 2.

Mit dem Niedrigen hat es dieſelbe Bewandtniß. Was nicht erhaben iſt, iſt darum noch nicht niedrig. Denn es fehlt ihm bloß an überſchwenglicher Größe, und dieſer Mangel wird nicht nothwendig mit Mißfallen wahrgenommen; ſonſt müßten uns eine Menge von wohlgefälligen oder wenigſtens gleichgültigen Dingen mißfallen, und das niedliche ſelbſt (§. 35.) könnte kein Gegenſtand des Wohlgefallens ſeyn. Aber das Niedrige iſt etwas Mißfälliges. Als Gegentheil des Erhabenen muß nun freylich an ihm ein gewiſſer Mangel an Größe, mithin eine gewiſſe Kleinheit angetroffen werden. Da jedoch dieſe nicht an ſich mißfällt, ſo muß es eine widerliche Kleinheit ſeyn, um welcher willen ein Gegenſtand niedrig heißt. Die Kleinheit kann aber entweder aus Mangel an extenſiver oder aus Mangel an intenſiver Größe (§. 26.) entſtehen. Der Mangel an jener kann nur widerlich ſeyn, ſo fern er zugleich mit einer gewiſſen Unförmlichkeit verbunden iſt, durch welche die extenſive Kleinheit ſich als etwas Unzweckmäßiges ankündigt. Dieß iſt z. B. der Fall bey einem Zwerge, wo die Kleinheit mit dem

Alter einen widerlichen Contrast bildet, und daher als etwas Unförmliches und Unzweckmäßiges erscheint, noch mehr aber bey einem kleinen verkrüppelten Körper, wo die Kleinheit selbst als Häßlichkeit erscheint und deßhalb um so mehr mißfällt *). Der Mangel an intensiver Größe oder ist widerlich, sofern sich dadurch ein inneres Unvermögen in einem Wesen ankündigt, von dem eine gewisse Energie in seiner Wirksamkeit gefordert wird. Dieß ist z. B. der Fall beym Schmeichler, Verläumder, Meuchler, und überhaupt bey allen denen, deren Gesinnung oder Denkart wir niedrig (auch niederträchtig, kleinlich und unedel) nennen, weil sie durch ihr Verhalten eine innere Kraftlosigkeit verrathen. Denn wenn sie Größe oder Stärke der Seele hätten, so würden sie nicht zu solchen Mitteln ihre Zuflucht nehmen, um etwas bey anderen zu gelten oder ihnen zu scha-

*) Da Zwerge nicht immer verkrüppelt und häßlich sind, und auch zuweilen lange Zeit ein jugendliches Ansehen behalten, so können sie alsdann als niedliche Gegenstände gefallen, wie oben bemerkt worden. Sobald aber das Alter sich bey ihnen durch Runzeln, Knochenstärke oder Dickleibigkeit ankündigt, wird ihre Kleinheit widerlich und ihr Anblick mißfällig, dieses Mißfallen auch nicht durch die Verwunderung über ein solches Naturspiel aufgehoben. Es ist also nicht die Kleinheit an sich, was den mißfälligen Eindruck macht — denn sonst müßte ein Kind, eine Statue im verjüngten Maße, ein Insect, ein kleiner Vogel, ein Strauch u. d. gl. auch mißfallen — sondern die größere oder geringere Unförmlichkeit und Unzweckmäßigkeit, welche aus dem Mangel an extensiver Größe hervorgeht.

den. Sie ſind daher verächtlich, während wir dem Böſewichte, der mit großer Kraft ſeine Zwecke verfolgt, ſelbſt beym größten Abſcheu gegen dieſe Zwecke, eine gewiſſe Achtung nicht verſagen können. Aber ein Ideal der Niedrigkeit kann es ſo wenig wie ein Ideal der Häßlichkeit geben, weil das Niedrige durch fortgeſetzte Verminderung der (extenſiven oder intenſiven) Größe immer niedriger werden kann, eine abſolute Verminderung aber eine ſolche ſeyn würde, die den Gegenſtand zum Zero (= o) machte, mithin ſeine Wahrnehmbarkeit aufhöbe (Met. §. 79. und 80.).

§. 46.

Obgleich das Häßliche und Niedrige nicht unmittelbar oder an ſich gefallen kann, vornähmlich wenn es zum Ekelhaften herabſinkt, ſo kann es dennoch unter ſolchen Verhältniſſen und Beziehungen erſcheinen, daß es indirect oder mittelbar ein Luſtgefühl erregt, welches dem äſthetiſchen analog iſt. Vorzüglich iſt dieß der Fall, wenn es als lächerlich erſcheint.

Anmerkung.

Da das Häßliche wegen ſeiner widerlichen Form und das Niedrige wegen ſeiner widerlichen Kleinheit mißfällt, ſo kann es, wenn es ſich gleichſam in ſeiner ganzen Blöße zur Wahrnehmung darbiethet, unmöglich mit Wohlgefallen betrachtet werden. In dieſer Blöße aber ſtellt es ſich dar, wenn es entweder ohne alle Beymiſchung anderweiter Eigenſchaften, die äſthetiſch wohlgefällig ſind und das Widerliche der

Häßlichkeit und Niedrigkeit verhüllen, oder wenn es als ekelhaft erscheint *). Der Ekel ist nähmlich eine körperliche Empfindung von solcher Unannehmlichkeit, daß sich der Körper selbst mit der größten Anstrengung und unwillkührlich davon zu befreyen sucht, wenn die Unannehmlichkeit einen gewissen Grad er-

*) Daß eine Verhüllung der Häßlichkeit und Niedrigkeit durch anderweite wohlgefällige Eigenschaften möglich sey, lehrt schon die Erfahrung. Es gibt häßliche Personen, die aber durch die Anmuth ihres Betragens ihre Häßlichkeit vergessen machen, und niedrige Personen, die ihre Niedrigkeit durch eine glänzende Außenseite zu übertünchen wissen. Es gibt aber auch Gegenstände, die auf der einen Seite ihre Häßlichkeit gleichsam frank und frey zur Schau tragen, und auf der anderen durch Ideenassotiation eine Art von Ekel und Abscheu erregen, z. B. ein Todtengerippe. Denn dieß ist, ästhetisch (nicht anatomisch) betrachtet, nicht nur an und für sich häßlich, sondern es erweckt auch leicht ekelhafte Vorstellungen von Verwesung, Fäulniß, Würmern und Gestank. Daher ist es durchaus kein Gegenstand für die schöne Kunst, so fern diese auf Darstellung des Schönen selbst ausgeht. Will sie also auch den Tod von einer schönen Seite darstellen, so muß sie alles Widerliche aus der Vorstellung zu entfernen suchen, und wird dann von selbst auf diejenige Darstellungsart fallen, welche der alten Kunst eigenthümlich war, nähmlich den Tod, als Bruder des Schlafs, unter dem Bilde eines Jünglings mit der umgekehrten Fackel darzustellen. S. Lessing's Abh. Wie die Alten den Tod gebildet (im 10. Thl. der verm. Schriften) vergl. mit Herder's Abh. über denselben Gegenstand (im 2. Bd. der zerstr. Blätter).

reicht hat. Ekelhaft iſt alſo, was ſo widerlich iſt, daß es im Gemüth ein jener Empfindung analoges Gefühl rege macht, ſo daß, wie man zu ſagen pflegt, einem ſchlimm dabey wird. Das Ekelhafte kann folglich nicht wohlgefallen. Da indeſſen der Ekel in körperlicher Hinſicht von gewiſſen Modificationen der Organiſation, die nicht überall gleich ſind, und in geiſtiger von noch zufälligern, zuweilen aber ſogar habitual gewordenen Aſſociationen gewiſſer Vorſtellungen abhängt, mithin etwas ganz Subjectives iſt, ſo kann nicht nur das Ekelhafte verſchiedene Grade haben, ſondern auch etwas in der einen Beziehung ekelhaft ſeyn, was es in der andern nicht iſt. Daher ſind nicht bloß einzelne Menſchen, ſondern ſelbſt ganze Völker und Zeitalter in Beurtheilung des Ekelhaften von einander höchſt verſchieden. Kultur, Sitten, Gewohnheit und Lebensart können dieſe Unterſchiede bis zum äußerſten Widerſpiele treiben, ſo daß z. B. der Eine Spinnen als die feinſten Leckerbiſſen verſchlingt, der Andere hingegen dieſen Genuß ohne den höchſten Ekel kaum denken kann. Es iſt folglich ein ſehr falſcher Schluß, wenn man annimmt, daß das, was uns gegenwärtig ekelhaft iſt, auch einem frühern, rohern oder kräftigern Zeitalter ſo vorkommen mußte *). So viel iſt in-

*) Mich dünkt, Leſſing in der oben (§. 43. Anm.) angeführten Stelle, wo er das Gräßliche für ein ekelhaftes Schreckliche erklärt, iſt in dieſen Fehler verfallen. In den Beyſpielen, die er zur Beſtätigung ſeiner Erklärung anführt, kommen allerdings Züge vor, die für uns ekelhaft ſind; aber daß ſie es auch für die weniger verfeinerte, und daher auch weniger ekle Vorwelt waren, dürfte ſchwer zu erweiſen ſeyn.

dessen gewiß, daß, wenn und wie fern das Häßliche und Niedrige als ekelhaft erscheint, es bloß einen mißfälligen Eindruck auf das Gemüth machen, mithin auch dessen Gebrauch in einer ästhetischen Darstellung von keinem gebildeten Geschmacke gebilligt werden kann *). Allein das Häßliche und Niedrige erregt

---

Wer weiß, ob alsdann die Dichter des Alterthums davon Gebrauch gemacht hätten!

*) Ein Kunstrichter in den Briefen die neueste Literatur betreffend (Thl. 5. S. 107.) sagt deßfalls: «Die Vorstellungen der Furcht, der Traurigkeit, des Schreckens, des Mitleids u. s. w. können nur Unlust erregen, in so weit wir das Übel für wirklich halten. Diese können also durch die Erinnerung, daß es ein künstlicher Betrug (Täuschung) sey, in angenehme Empfindungen aufgelöst werden. Die widrige Empfindung des Ekels aber erfolgt vermöge des Gesetzes der Einbildungskraft auf die bloße Vorstellung in der Seele, der Gegenstand mag für wirklich gehalten werden oder nicht. Was hilfts dem beleidigten Gemüthe also, wenn sich die Kunst der Nachahmung noch so sehr verräth? Seine Unlust entsprang nicht aus der Voraussetzung, daß das Übel wirklich sey, sondern aus der bloßen Vorstellung desselben, und diese ist wirklich da. Die Empfindungen des Ekels sind also allezeit Natur, niemahls Nachahmung.» — In diesen Bemerkungen liegt viel Wahres. Wir würden daher als Regel festsetzen, daß der Künstler keinen Gebrauch von demjenigen machen solle, wovon er voraussehen könne, daß es jeden körperlich und geistig wohlorganisirten Menschen anekeln werde. Haben große Künstler das Gegentheil gethan, um das Gräßliche oder auch das Lächerliche durch Beymischung des Ekelhaften noch gräßlicher

keineswegs ſchon an ſich die Empfindung des Ekels, und es kann überdieß auf eine ſolche Weiſe dargeſtellt werden, daß es nicht in ſeiner ganzen Häßlichkeit und Niedrigkeit erſcheint und dann indirect oder mittelbar ein Luſtgefühl bewirkt. Es kann z. B. dem Schönen und Erhabenen zur Folie dienen, ſo daß es dieſes durch den Contraſt in ein glänzenderes Licht ſetzt, und deſſen Eindruck auf das Gemüth verſtärkt. Das Gemüth verweilt alsdann bey der Wahrnehmung des Häßlichen und Niedrigen nicht länger, als es gerade nöthig iſt, um das Schöne und Erhabene in ſeiner ganzen Stärke zu fühlen. So der Homeriſche Therſites, der durch ſeine Häßlichkeit und Niedrigkeit an Körper und Geiſt gerade das Gegenſtück eines Helden iſt, und dadurch zur Verherrlichung der Homeriſchen Helden auch das Seinige redlich beyträgt, obwohl auf eigene Koſten.

---

und lächerlicher zu machen, ſo ſind dieß Licenzen, die man wohl ihnen nachſehen, aber nicht zur allgemeinen Regel machen kann. Das Ekelhafte kann übrigens ſowohl phyſiſch als moraliſch ekelhaft ſeyn. Von der letzten Art iſt das Obſcöne, welches entweder vom Schmutz (coenum — nach Anderen vom Gemeinen, κοινον) oder von der alten Bühne (scena — daher es auch obscenum geſchrieben wird), die ſich in dieſer Hinſicht große Freyheiten erlaubte, ſeinen Nahmen hat. Einem wohlgeſitteten Gemüthe müſſen Äußerungen und Darſtellungen, die ſich auf den Geſchlechtsgenuß beziehen und dabey ins Unſläthige oder Zotenartige fallen, nothwendig ekelhaft ſeyn. Denn ſie zeigen eine unreine Phantaſie. Und Unreinlichkeit im Moraliſchen iſt eben ſo ekelhaft als im Phyſiſchen. In dieſer Beziehung heißt das Häßliche auch garſtig, indem es ſchmutzig-häßlich iſt.

Hierzu kommt, daß es Darstellungsarten gibt, die schon an sich dem Gemüthe kein so klares und anschauliches Bild geben, als dieß bey anderen Darstellungsarten der Fall ist. Nahmentlich findet dieß statt bey der Dicht- und Redekunst in ihrem Verhältnisse zur Mahlerey und Bildnerey bey Darstellung des Äußeren oder Körperlichen. Jene können also in dieser Hinsicht vom Häßlichen und Niedrigen weit eher Gebrauch machen als diese, in deren Producten die Häßlichkeit und Niedrigkeit in ihrer ganzen sinnlichen Klarheit erscheinen würde. Daher sagt Lessing im Laokoon (Abschn. 23.) sehr richtig: „Weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam von der Seite ihrer Wirkung häßlich zu seyn aufhört, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er für sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns in Ermanglung rein angenehmer Empfindungen unterhalten muß." — Dasselbe gilt auch von der Niedrigkeit, die hier um so weniger vergessen werden darf, da sie oft mit der Häßlichkeit gepaart und diese als Symbol der innern Niedrigkeit, wie Schönheit als Symbol der Güte, betrachtet wird (§. 19. Anm.). Der häufigste und angemessenste Gebrauch aber, welcher vom Häßlichen und Niedrigen gemacht wird, um dadurch indirect ein Lustgefühl zu bewirken, ist die Darstellung desselben als eines lächerlichen Gegenstandes. Auch in dieser Hinsicht heißt es in der eben angeführten Stelle sehr wahr: „Homer macht den Thersites häßlich" — und niedrig zugleich — „um

ihn lächerlich zu machen. Er wird aber nicht durch ſeine bloße Häßlichkeit" — und Niedrigkeit — „lächerlich; .... die Übereinſtimmung dieſer Häßlichkeit mit ſeinem" — niedrigen — Charakter; der Widerſpruch, den beyde mit der Idee machen, die er von ſeiner eigenen Wichtigkeit hegt; die unſchädliche, ihm allein demüthigende Wirkung ſeines boshaften Geſchwätzes: alles muß zugleich zu dieſem Zwecke wirken." — Doch wir müſſen erſt das Lächerliche ſelbſt etwas näher betrachten, um die Richtigkeit dieſer Bemerkungen völlig einzuſehen.

§. 47.

Lächerlich (ridiculum) überhaupt heißt alles, deſſen Wahrnehmung zum Lachen oder wenigſtens zum Lächeln reitzt. Da dieſer Reitz in der körperlichen Organiſation und dem Verhältniſſe des Geiſtigen im Menſchen zum Körperlichen gegründet iſt, ſo gehört die Unterſuchung über die Natur des Lachens und des Lächerlichen in die Anthropologie (Fund. §. 132. Anm.). Zur äſthetiſchen Beurtheilung des Lächerlichen genügt die Erklärung, daß nur dasjenige lächerlich iſt, worin eine gewiſſe Ungereimtheit liegt, deren überraſchendes Wahrnehmen das Gemüth beluſtigt, wenn ſie nicht ſo bedeutend iſt, daß ſie überwiegend unangenehme Gefühle erregen muß. Die Auffindung oder Hervorbringung und Darſtellung des Lächerlichen ſetzt Laune, und dieſe Witz und Scharfſinn voraus. Das Launige, Witzige und Scharfſinnige, oder das Sinnreiche heißt daher auch

selbst lächerlich, so fern es zum Lachen reitzt. Das Naive endlich, welches aus dem Contraste hervorgeht, den das Natürliche oft mit dem Conventionalen bildet, und dadurch ebenfalls zum Lachen reitzt, kann auch als eine besondere Art des Lächerlichen betrachtet werden.

Anmerkung 1.

Das Lachen im allgemeinen Sinne, wo es auch das Lächeln (gleichsam ein halbes, mehr in sich gekehrtes Lachen) unter sich begreift, ist eine physisch kitzelnde Erschütterung, wobey entweder bloß die Gesichtsmuskeln (beym Lächeln) oder auch die Brust und der Unterleib (beym vollen Lachen) thätig sind. Die empirische Menschenkunde (Anthropologie) muß also aus der anthropologischen Somatologie und Psychologie die Gründe dieser Erscheinung aufsuchen; sie muß zeigen, warum gewisse Dinge, die der Geist wahrnimmt, im Körper einen solchen Kitzel bewirken, daß gewisse Theile desselben eine eigenthümliche (sichtbare oder auch hörbare) Bewegung machen. Um nun hier nicht in das Gebieth einer anderen Wissenschaft auszuschweifen, überlassen wir die Untersuchung über die physischen Gründe des Lachens dem Anthropologen und verweilen bloß bey dem ästhetischen Charakter des Lächerlichen, d. h. wir betrachten es bloß als Gegenstand des ästhetischen Wohlgefallens. In dieser Hinsicht ist die Erklärung, welche schon Aristoteles in seiner Poetik vom Lächerlichen gegeben, wenn man noch ein vom A nicht beachtetes Merkmahl hinzufügt und sie etwas bestimmter ausdrückt, völlig ausreichend und den Erklärungen anderer Ästhetiker bey weitem vorzuziehen, indem diese

Erklärungen immer nur auf eine gewiſſe Art des Lächerlichen aber nicht auf das Lächerliche überhaupt paſſen *). So ſagt Kant in ſeiner Kritik der Urtheilskraft (S. 225. Aufl. 2.), das Lachen ſey ein Affect aus der plötzlichen Verwandlung einer geſpannten Erwartung in Nichts. Sonach würde lächerlich dasjenige ſeyn, was unſere geſpannte Erwartung plötzlich in Nichts verwandelt. Dieſe Erklärung paßt wohl auf die dort angeführten Beyſpiele recht gut; wenn wir aber ein Bild, wo Chriſtus am Kreuze hangend und die römiſche Wache zu ſeinen Füßen Karte ſpielend und Tabak rauchend vorgeſtellt iſt, lächerlich finden, wo iſt da eine geſpannte Erwartung plötzlich in Nichts aufgelöſt? Die Ungereimtheit in der Zuſammenſtellung ſo verſchiedenartiger und ſelbſt der Zeit nach ſo weit getrennter Dinge iſt es allein, was hier zum Lachen reizt. Jean Paul in ſeiner Vorſchule der Äſthetik (S. 140. ff.) verwirft daher dieſe Erklärung mit Recht, was er aber ſtatt derſelben gibt, iſt um nichts beſſer. Er betrachtet nähmlich das Lächerliche als Gegenſatz des Erhabenen —

*) Die Ariſtoteliſche Erklärung findet ſich περι ποιητικης c. 6. §. 1. ed. Bip. und lautet ſo: Το γελοιον εστιν ἁμαρτημα τι και αισχος ανωδυνον και φθαρτικον· οιον ευθυς το γελοιον προσωπον αισχρον τι και διεστραμμενον ανευ οδυνης — oder nach der lateiniſchen Überſetzung: Ridiculum est error quidam et turpitudo doloris expers non exitialis; veluti statim ridicula facies est turpe quiddam ac distortum sine dolore. Der Sinn dieſer Erklärung wird aus dem Folgenden erhellen.

daher ſonderbar genug die Theorie des Erhabenen als ein untergeordneter oder vielmehr eingeſchobener Theil von der Theorie des Lächerlichen in jener Vorſchule abgehandelt wird — als ein unendlich Kleines (S. 143.) oder beſtimmter als einen ſinnlich angeſchauten unendlichen Unverſtand (S. 161.), mithin als ein Minimum, das dem Erhabenen als einem Maximum entgegen ſteht. Allein 1) iſt der Gegenſatz des Erhabenen nicht das Lächerliche, ſondern das Niedrige (§. 45.), und dieſes iſt nicht an und für ſich lächerlich, ſondern wird es nur unter gewiſſen Bedingungen; 2) bedarf es gar keiner Anſchauung eines unendlichen Unverſtandes, um etwas lächerlich zu finden; ein ſehr geringer Grad des Unverſtandes (der Ungereimtheit) reicht oft dazu hin, und von der vollendeten Dummheit oder Verſtandloſigkeit ſagt J. P. ſelbſt (S. 158.), daß ſie ſchwer lächerlich werde, ob ſie gleich nach ſeiner Erklärung im höchſten Grade lächerlich ſeyn müßte; 3) iſt es nur eine Art des Lächerlichen, welche als Minimum dem Erhabenen als Maximum entgegen ſteht. Von dieſer Art iſt das vorige Beyſpiel. Denn das Kartenſpiel und Tabakrauchen kann als ein Minimum im Verhältniſſe zur Erhabenheit der Geſinnung, die ſich in der Aufopferung für Andere ausſpricht, betrachtet werden. Auf ein Bild hingegen, wo wir die Griechen vor Troja oder die Römer von Jeruſalem die Stadt mit Bomben und Granaten beſchießen ſehen, paßt dieſe Erklärung gar nicht, weil die Bekämpfung einer Stadt mit ſolchem Wurfgeſchütze weder an ſich noch im Verhältniſſe zum Gebrauch einer anderen Art von Belagerungsmaſchinen als Minimum und Gegenſatz des Erhabenen be-

trachtet werden kann. Die Lächerlichkeit liegt hier bloß in einer anachroniſtiſchen Zuſammenſtellung ganz entfernter Dinge, mithin in einer gewiſſen Ungereimtheit, welche das allgemeine Merkmahl der Lächerlichkeit iſt, und in der Ariſtoteliſchen Erklärung mit Recht als ſolches aufgeführt wird. Denn die Worte ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος (error quidam et turpitudo) beziehen ſich auf alles, was in irgend einer Hinſicht fehlerhaft und anſtößig iſt, und was man im Deutſchen am beſten mit dem allgemeinen Ausdruck ungereimt bezeichnen kann. Denn ungereimt iſt alles, was nicht zuſammen paßt oder gehört, es ſeyen Gedanken, Worte, Mienen, Handlungen u. ſ. w. Ariſtoteles will alſo ſagen, das Lächerliche ſey irgend etwas Ungereimtes, was aber nicht Schmerz oder Verderben nach ſich ziehe (ἀνώδυνόν τι φθαρτικόν.) Er führt demnach zwey Hauptmerkmahle an, wovon das Eine generiſch, das andere ſpecifiſch iſt (Log. §. 122.). Jenes iſt das Merkmahl der Ungereimtheit, ohne welche uns nie etwas lächerlich iſt *). Das Ungereimte kann aber von verſchiedener Art ſeyn. Es kann theils ſo offenbar ſeyn, daß es ſogleich in die Augen ſpringt, z. B. wenn ein Kind altklug thut, oder der furchtſame Sancho den Helden ſpielt — theils auf gewiſſe Weiſe verſteckt, ſo

*) Auch Kant ſagt in der vorhin angeführten Stelle, ehe er ſeine Erklärung vorbringt, daß in allem, was ein lebhaftes erſchütterndes Lachen erregen ſolle, etwas Widerſinniges ſeyn müſſe. Aber nicht alles Lachen iſt von der Art, ſondern es kann auch ein bloßes Lächeln ſeyn. In Beziehung auf dieſes iſt der Ausdruck widerſinnig zu ſtark. Denn nicht alles Ungereimte iſt gerade widerſinnig.

daß ein, wenn auch nur kurzes und flüchtiges, Nachdenken nöthig iſt, es zu finden, z. B. bey der Frage wie lange der dreyßigjährige Krieg gedauert habe, oder wie der mit Gewalt aus der Flaſche hervorſprudelnde Champagner in dieſelbe hineingekommen ſey. Gehört aber ein langes und angeſtrengtes Nachdenken dazu, ſo fällt die Lächerlichkeit weg aus einem nachher anzuführenden Grunde. Das Ungereimte kann ferner theils wirklich theils nur ſcheinbar ſeyn. Das erſte iſt der Fall beym Widerſinnigen, das zweyte beym Paradoxen, wenn dieſes nähmlich der eigentlichen Bedeutung des Worts zufolge in einem bloßen Verſtoße gegen die angenommene Meinung oder Erwartung (παρα δοξαν) beſteht. Hieraus erhellet zugleich, warum der Eine etwas lächerlich finden kann, was der Andere gar nicht ſo findet. Denn mancher ſieht da Ungereimtheit, wo keine iſt, oder ſieht ſie nicht, wo ſie iſt. Daher iſt das Belachenswerthe (das objectiv Lächerliche) nicht immer auch wirklich (ſubjectiv) lächerlich. Auch kann zuweilen etwas in der einen Beziehung ungereimt ſeyn, was es in der anderen nicht iſt. Je nachdem uns nun die eine oder andere Beziehung zuerſt einfällt, wird es uns auch lächerlich vorkommen oder nicht. Wenn z. B. jener Kaufmann von einem ſeiner Söhne ſagte: Der iſt dumm, der ſoll ſtudiren — ſo meinte er vielleicht nicht die abſolute Dummheit, die den Sohn auch zum Studiren unfähig gemacht haben würde, ſondern bloß die relative, den Mangel an jener ſpeculirenden und raffinirenden Klugheit, die zu kaufmänniſchen Geſchäften erforderlich iſt, welcher Mangel dem Studium der Wiſſenſchaften ſogar förderlich ſeyn kann. Weil uns aber die-

se Beziehung nicht sogleich einleuchtet, so scheint uns jener Ausspruch ungereimt und lächerlich. Die Ungereimtheit selbst kann übrigens liegen entweder in der Verknüpfung nicht zusammen gehöriger Dinge, z. B. wenn jemand im größten Staate auf der Gasse geht, aber die Nachtmütze noch auf dem Kopfe hat — oder in einem verkehrten Gebrauche der Dinge, z. B. wenn ein Affe seines Herrn Perücke aufsetzt — oder in einer verkehrten Ansicht von den Dingen, z. B. wenn Don Quixote die Windmühlen für Riesen oder ein paar Verrückte sich für Gott Vater und Sohn halten, welche Ungereimtheit dadurch noch lächerlicher wird, wenn sich ein Narr über den andern mokirt — oder in einer verkehrten Aufeinanderbeziehung der Dinge, z. B. wenn ein Verliebter den am Fenster stehenden Haubenkopf seiner Herzensdame im Vorbeygehen statt ihrer selbst mit ehrerbiethiger Zärtlichkeit grüßt — oder in einem Widerstreite der Handlungen mit dem Charakter, z. B. wenn ein gravitätisch einherschreitender Mann plötzlich stolpert und auf die Nase fällt — oder in einer Verbindung nicht zusammen gehöriger Gedanken, z. B. in dem Satze: Gleich wie der Löwe ein grimmiges Thier ist, also sollen wir auch in einem neuen Leben wandeln.*) — oder in der

*) Der Aberglaube, der gewöhnlich Ursachen und Wirkungen auf diese ungereimte Art zusammen denkt — nach dem bekannten: Baculus stat in angulo, ergo pluet — erscheint eben darum vernünftigen Leuten lächerlich, und wird deßhalb auch gewöhnlich mit den Waffen des Spottes bekämpfet. Diese verlieren aber für den großen Haufen ihre Schärfe, weil er die Ungereimtheit noch nicht fühlt.

Bezeichnung der Gedanken durch unpassende Worte, z. B. wenn der travestirte Äneas sein geliebtes Weib mit den Worten ruft: Kreusa, Schatzkind, Rabenvieh, wo hat dich denn der Teufel! — oder in der Verbindung nicht zusammen gehöriger Worte und Wortformen, z. B. wenn ein Deutsch-Franzos im Reden beyde Sprachen immer unter einander mischt, oder ein Gelehrter beständig mit lateinischen Brocken um sich wirft — oder in einer gewissen Verdrehung der Worte, z. B. wenn jemand zu Soldaten, die sich als Helden im Trinken aber nicht im Schlagen bewiesen, sagt: Ihr habt euch mit Rum bedeckt, und in allen sogenannten Wortspielen, Calembourgs — u. s. w. Denn alle Quellen des Lächerlichen anzugeben ist unmöglich, da Zufall, Witz und Laune unerschöpflich in der Bewirkung des Lächerlichen sind. Da aber das Ungereimte nicht immer schon als solches lächerlich ist, so gehören noch einige Unterscheidungsmerkmahle dazu, welche die Bedingungen enthalten, unter denen das Ungereimte als lächerlich erscheint. Das erste dieser Merkmahle, welches auch in der Aristotelischen Erklärung enthalten und durch die Ausdrücke schmerzlos und nicht verderblich (ανωδυνον ου φθαρτικον) bezeichnet ist, besteht genauer bestimmt darin, daß durch das, was als lächerlich erscheinen soll, keine überwiegend unangenehmen Gefühle erregt werden dürfen, weil sonst keine Belustigung des Gemüths statt finden könnte. Wenn z. B. ein unter dem Fenster seiner Geliebten seufzender Liebhaber von ihr mit einer laugenhaften Flüssigkeit getauft wird, so findet er selbst diese ungereimte Beantwortung seiner Seufzer nichts weniger als lächerlich, weil sie für ihn gar zu kränkend ist;

aber Andere lachen darüber, weil ein abgewieſener Liebhaber wenig oder gar keine Theilnahme erregt. Wäre hingegen derſelbe von der Geliebten durch Herabwerfung eines Steins getödtet worden, ſo würde es wohl niemand lächerlich finden, weil das Mitgefühl dadurch zu unangenehm affizirt würde. Daher hebt ſelbſt der Gedanke an die Möglichkeit eines bedeutenden Unfalls die Lächerlichkeit einer Erſcheinung auf, ſobald er ſich mit einiger Lebhaftigkeit aufdringt. Das Fallen eines gravitätiſch einherſchreitenden Mannes findet man nur lächerlich, wenn er wieder aufſteht; bleibt er aber liegen, ſo wird natürlich den Gedanke regt, daß er bedeutend verletzt ſey, und wir eilen vielmehr, ihm zu helfen, als daß wir lachen ſollten. Darum findet auch niemand den Fall eines Kindes lächerlich; denn zu geſchweigen, daß hierin nichts Ungereimtes liegt, indem es jedermann natürlich findet, daß ein Kind aus Mangel an Vorſicht und Feſtigkeit im Gehen zuweilen ſtrauchelt, ſo erweckt auch die Hülfloſigkeit und Schwachheit des zarten Alters unſere Theilnahme zu lebhaft und fordert uns nur zu Mitleid und Hülfe auf. Da nun die ſympathetiſchen Gefühle der Menſchen ſo verſchieden in Anſehung ihres Gegenſtandes und ihrer Stärke ſind, ſo liegt auch hierin ein Grund der Verſchiedenheit im Urtheil über das Lächerliche, ſo daß, wo der Eine vor Rührung weint, dem Anderen die Thränen nur vor Lachen in die Augen treten. Indeſſen fehlt doch noch ein Merkmahl in der Ariſtoteliſchen Erklärung, um vollſtändig und auf alle Fälle zutreffend zu ſeyn. Denn eine ſchmerzloſe und nicht verderbliche Ungereimtheit wird uns dennoch nicht lächerlich vorkommen, wenn

sie nicht auf eine überraschende Weise wahrgenommen wird. Daher wurde vorhin bemerkt, daß, wenn die Ungereimtheit versteckt sey, kein langes und angestrengtes Nachdenken zur Auffindung derselben erforderlich seyn dürfe, indem alsdann die Überraschung und folglich auch die Lächerlichkeit wegfällt. Ebendeßhalb hören auch die lächerlichsten Anekdoten, weitschweifig erzählt oder zu oft wiederhohlt, auf, für uns lächerlich zu seyn *). Dieß ist endlich auch der Grund, warum die — in der Kantischen Erklärung als einziges Merkmahl des Lächerlichen aufgeführte — plötzliche Verwandlung einer gespannten Erwartung in Nichts uns zum Lachen reizt. Denn wenn die Berge kreißen und nur ein ridiculus mus gebören wird, so fühlen wir die darin liegende Ungereimtheit bloß dann recht lebhaft und gleichsam erschütternd, wenn das Mäuschen recht plötzlich heraus springt. Wird hingegen unsere Erwartung ganz allmählig durch alle zwischenkum-

*) Die Ausgeburten der Mode sind oft im höchsten Grade lächerlich. Aber sie verlieren sehr bald diesen Charakter durch die bloße Gewohnheit. So ist's im Grunde auch lächerlich, daß wir uns mit Sie anreden; aber die Gewohnheit hat uns diese Anrede so geläufig gemacht, daß wir ihre Ungereimtheit gar nicht mehr fühlen, und sogar darauf als auf eine ordnungsmäßige Sache bestehen. Darum will auch Hr. Brandes das Du und Du nicht einmahl zwischen Ältern und Kindern dulden, und leitet aus dieser so alten, so natürlichen und so unschuldigen Form der Anrede Gott weiß was alles für Unheil ab, gleichsam als wenn die Beybehaltung einer ungereimten Sitte ein Palladium der Sittlichkeit wäre.

durchgeführt und abgeſpannt, ſo erwartan wir am Ende nichts mehr und können uns alſo auch nicht an der Ungereimtheit des Verhältniſſes zwiſchen Erwartung und Erfolg beluſtigen. — Worin liegt denn nun aber der Grund des Luſtgefühls bey Wahrnehmung des Lächerlichen? — Unſtreitig in der plötzlichen Aufregung der Lebensgeiſter durch die ſchnelle Bemerkung des Ungereimten, welche zugleich mit einem Gefühle der Überlegenheit verknüpft iſt. Dieß Gefühl iſt nicht Hochmuth oder Schadenfreude, wie beym Hohngelächter, wo es eben in dieſe Affecten ausartet, ſondern es iſt das natürliche Selbſtgefühl, daß in jedem Menſchen, ſelbſt dem Kinde, wirkſam iſt, nichts Immoraliſches an ſich hat, und, wenn es an einem Gegenſtande Befriedigung findet, eine frohe Gemüthsſtimmung veranlaßt. Daher ſchämen wir uns auch, wenn wir ſelbſt Anderen lächerlich werden, weil unſer Selbſtgefühl dadurch gekränkt wird, und wenn wir dann etwa die Parthie ergreifen, über uns ſelbſt mitzulachen, ſo ſuchen wir uns eben dadurch über jene Kränkung zu erheben, oder handeln nach der bekannten Klugheitsregel, zum ſchlechten Spiel gute Miene zu machen *). Das aber eine plötzliche Aufre-

*) Es gibt Menſchen von ſo tief geſunkenem oder faſt erſtorbenem Selbſtgefühle, daß ſie eine Ehre darin ſuchen, Anderen zum Gelächter zu werden. Dieſe können ſich freylich nicht ſchämen, wenn ſie lächerlich werden. Es gibt aber auch Menſchen von ſo lebhaftem und ſtarkem Selbſtgefühle, daß ſie nichts mehr fürchten, als ſich ridikül zu machen. Dieſe Furcht hat ſogar Manchen, dem durch Vernunftgründe nicht beyzukommen war, von ſeinen Thorheiten geheilt. Die lachende oder lächerlich machende Satyre iſt da-

gung der Lebensgeister (des Lebensgefühls durch das befriedigte Selbstgefühl) bey Wahrnehmung des Lächerlichen statt findet, scheint selbst daraus zu erhellen, daß jene innere Motion mit einer äußeren verknüpft ist, und das Lachen nicht bloß den Geist erheitert, sondern auch dem Körper zuträglich ist, ja Manchen (z. B. Erasmus) wohl gar von Krankheiten befreyet hat. Hieraus erhellet nun von selbst, warum das Häßliche und Niedrige, sobald es durch die Darstellung den Charakter der Lächerlichkeit annimmt, nicht den widrigen Eindruck auf das Gemüth macht, den es an und für sich betrachtet machen würde, und selbst ein Lustgefühl bewirkt (§. 46.). Es erscheint uns nähmlich dann auf eine überraschende Weise als eine unschädliche Ungereimtheit und gefällt so indirect als Ingredienz einer vermischten Empfindung.

Anmerkung 2.

Um etwas lächerlich zu finden, wird stets eine gewisse subjective Stimmung erfordert. Denn wer in tiefen Schmerz versunken ist, lacht über nichts. Auch gibt es Menschen, die von Natur so ernsthaft sind, daß sie wenig oder gar nicht lachen, wie die Alten vom Anaxagoras, Phocion, Marcus Crassus, Plinius dem ältern u. A. erzählen *). Auch aus die-

her ein wirksameres Besserungsmittel als die ernsthaft strafende, die oft mit ihrem steifen Amtsgesichte selbst lächerlich wird, besonders wenn sie übertreibt, was beym ridendo dicere verum nichts schadet.

*) Als völlige Widerspiele des Charakters in dieser Hinsicht nennen die Alten Heraklit und Demokrit, von denen der Eine über alles geweint, der Andere

sem Grunde ist das Belachenswerthe nicht immer lächerlich (Anm. 1.). Die natürliche Anlage zu jener Stimmung, in welcher man die Dinge lächerlich findet, und das Talent, sich beliebig darein zu versetzen, heißt Laune in guter Bedeutung. Denn es gibt auch eine Laune in böser Bedeutung, wo man alles übel deutet oder krumm nimmt, und dadurch sich selbst und Anderen zur Qual wird. Ein Mensch, den diese böse Laune (den Murrsinn — morositas) hat, heißt übelgelaunt, und wenn sie habitual worden, launisch (auch närrisch). Die gute Laune aber (der Frohsinn — festivitas, gleichsam ein festlicher Sinn) ist das Talent, sich nach Gefallen in eine solche Disposition zu setzen, wo man die Sachen von einer lächerlichen Seite faßt, mithin in ihnen etwas Ungereimtes sieht, dessen Wahrnehmung und Darstellung uns selbst und Andere belustiget. Ein Mensch, der diese Laune hat, heißt gutgelaunt, und wenn sie habitual worden, launig *). Diese Laune setzt als noth-

über alles gelacht haben soll. Das Eine wäre so närrisch als das Andere — si fabula vera est.

*) Ist die Laune mit einer Vorliebe zum Sonderbaren, die daher auch am Ungereimten selbst, sobald es nur als sonderbar erscheint, unmittelbares Wohlgefallen findet, verbunden, so heißt sie auch Bizarrerie, und das Launige dieser Art, als Product derselben bizarr. Wenn dieses, wie gewöhnlich, einen leichten Anstrich des Närrischen hat, nennt man es auch barok. Doch werden beyde Ausdrücke oft als gleichgeltend gebraucht. Ein bizarrer oder baroker Geschmack ist also derjenige, welcher auf das Bizarre oder Baroke als ein unmittelbares Object des Wohlgefallens gerichtet ist.

wendige Bedingung einen höheren Grad des Witzes und Scharfsinns, oder das Vermögen voraus, Ähnlichkeiten und Unterschiede, die nicht jedermann in die Augen fallen, leicht zu bemerken und anschaulich darzustellen *). Dadurch können Dinge, die an sich gar nicht lächerlich sind, lächerlich werden, indem man ihnen mittelst einer witzigen Vergleichung oder einer sinnreichen Unterscheidung den Anstrich der Ungereimtheit gibt **). Wenn z. B. ein witziger Dichter den hinter einem Berggipfel aufsteigenden Mond die Nachtmütze des Berges nennt, oder ein sinnreicher Geistlicher dem, der ihm gegenüber an demselben Tische sitzend nach dem Unterschied eines Narren und eines Geistlichen fragt, antwortet, der Tisch, so entsteht das Lächerliche bloß aus einer Vergleichung und Unterscheidung, auf die so Nicht kein Anderer

*) Alle Dinge sind einander in gewisser Hinsicht ähnlich (haben gewisse Qualitäten gemein), aber diese Ähnlichkeit ist oft durch weit größere Unähnlichkeit verborgen. Eben so sind alle Dinge einander in gewisser Hinsicht unähnlich (unterscheiden sich durch gewisse Qualitäten), aber diese Unähnlichkeit ist oft durch weit größere Ähnlichkeit versteckt. Dort wird also die Ähnlichkeit nur durch Witz, hier die Unähnlichkeit durch Scharfsinn, wenn sie in vorzüglichem Grade wirksam sind, gefunden. Denn beyde beurtheilen die Verhältnisse der Dinge (ihre theilweise Gleichheit und Ungleichheit), jener als judicium assimilativum, dieser als judicium discretivum. Beyde sind also eigentlich dasselbe Vermögen, ob es sich gleich auf verschiedene Art und in verschiedenem Grade äußert. Vergl. Log. §. 45. b. Anm.

**) Daraus folgt zugleich, daß das Lächerliche nicht als Probirstein des Wahren und Guten gebraucht wer-

gefallen, wäre. Daher pflegt das Launige, Witzige und Sinnreiche, indem es durch Hervorbringung einer offenbaren oder verſteckten, wirklichen oder ſcheinbaren Ungereimtheit Lachen, oder wenigſtens Lächeln erregt, auch ſelbſt lächerlich genannt zu werden. Soll aber die Laune in ihren Äußerungen durchaus gefallen, ſo darf ſie nicht als boshaft erſcheinen; ſonſt entſteht der Verdacht, daß ſie böſe Laune ſey. Sie erſcheint aber als boshaft, wenn ſie ohne Schonung und Rückſicht auch das Achtungs- und Liebenswürdige antaſtet und im Durch- oder Herunterziehen desſelben ſich ſelbſt zu gefallen ſcheint. Dieß iſt der Charakter der verſpottenden Laune oder der Perſifflage, welche erbittert und erkältet *). Dagegen kann die Laune auch im Gewande der Gutmüthigkeit erſcheinen, uns gefällt gerade ſo am meiſten. Denn ſie erregt eine gewiſſe ſympathetiſche Theilnahme und bringt eine Art von Rührung hervor, die ſonſt dem

---

den kann, wie manche Spötter gemeint haben. Denn das Wahrſte und das Beſte kann von einem witzigen und ſinnreichen Kopfe mit leichter Mühe lächerlich gemacht werden.

*) Der Witz ſoll nicht ſchneidend, ſondern wo's etwa nöthig iſt, nur ſtechend ſeyn, woraus das Pikante hervorgeht. Wenn der Witz dabey nicht angreifend, ſondern vertheidigend zu Werke geht, um etwa den Vorwitz abzuführen und in ſeine Schranken zurückzuweiſen, ſo verträgt er ſelbſt eine ſchärfere Spitze zum tiefen Eindringen, indem das Wiedervergeltungsrecht den Gebrauch derſelben rechtfertigt, wenigſtens entſchuldigt. Außerdem iſt's hämiſch, mit tiefen Wunden zu verletzen, ohne gereizt zu ſeyn.

Lächerlichen fremd ist. Dieß ist der Charakter der humoristischen Laune oder des Humors, welcher sänftigt und erwärmt. Von jener Seite zeigt sich die Laune in Voltaire's, von dieser in Sterne's (Yorik's) Schriften. Und auch unser Richter (Jean Paul) könnte in dieser Art der Darstellung als Muster gelten, wenn nicht oft sein Styl so geziert, sein Witz so gesucht, und seine Perioden so geschraubt und gedehnt wären, daß der Leser sich nicht selten angezogen und abgestoßen zugleich fühlt *).

*) Daß der letztgenannte Schriftsteller seine Fehler kennt, sieht man aus seinen Bekenntnissen in der Vorschule der Ästhetik, wiewohl er auch einige derselben, welche Schooßsünden zu seyn scheinen, besonders den gesuchten Witz, darin in Schutz nimmt, indem er meint, das Übermaß schade doch weniger als der Mangel. Sonderbar aber, wiewohl nicht unbegreiflich, ist's, daß gerade das, was dieser humoristische Schriftsteller in der eben angeführten Schrift (S. 178. ff.) vom Humor sagt, fast die dunkelste und verworrenste Parthie jenes Werkes ist. Schon der Hauptgedanke, daß der Humor nichts anders als ein umgekehrtes Erhabene sey, ist höchst unbestimmt. Aber der Verfasser bleibt sich hierin nicht einmahl treu; denn anderwärts erklärt er auch den Humor für das romantische Komische; und da er zugleich Schlegel'n zugibt, daß das Romantische nicht eine Gattung der Poesie, sondern diese selbst immer jenes seyn müsse, so würde der Humor auch das poetische Komische, mithin alles Komische in der Poesie humoristisch seyn, was er doch wieder läugnet. Dann gibt er dem Humor vier wesentliche Bestandtheile: Totalität, Idealität,

Anmerkung 3.

Das Naive, ist etymologisch betrachtet nichts anders als das Natürliche, Ungekünstelte oder Angeborne (nativum — z. B. sal nativus Plin. hist. nat. 31, 4. coma nativa Ovid. amor. 1, 14) und steht entgegen dem Gemachten, Künstlichen oder Erworbenen (factitium, adscitum — z. B. sal factitius Plin. ibid. nativus lepor, non adscitus Corn. Nep. 25, 4.). Das Natürliche kann aber oft durch seinen Widerstreit gegen die eingeführte, vom

---

Subjectivität und Sinnlichkeit. Von diesen sogenannten Bestandtheilen ist aber nur der dritte dem Humor als einer durchaus subjectiven Gemüthsstimmung eigenthümlich, die Idealität und Sinnlichkeit hat er mit allem, was zur Kunst und Poesie gehört, gemein, und die Totalität kommt ihm gar nicht wesentlich zu, da der Humorist im Particulären und selbst im Individualen sich oft nicht minder als im Totalen gefällt. Endlich wird noch vom epischen, dramatischen und lyrischen Humor gehandelt, als wenn der Humor nicht immer derselbe wäre, er mag in einer Dichtungsart vorkommen, in welcher er wolle. Auch wird gar kein unterscheidendes Merkmahl dieser drey Arten des Humors angegeben, und, was das seltsamste ist, vom epischen, dramatischen und lyrischen Humor gehandelt, ehe noch ein Wort von der epischen, dramatischen und lyrischen Poesie überhaupt gesagt war. Wenn es aber auch wirklich drey solche Arten des Humors gäbe, so würde nicht die Ästhetik, sondern die Poetik deren Unterschiede zu bestimmen haben. Aber an logische Ordnung und an Unterscheidung der Poetik von der Ästhetik hat die Vorschule zur Ästhetik fast gar nicht gedacht.

Natürlichen häufig abweichende und dennoch uns wie zur anderen Natur gehörende Sitte den Schein der Ungereimtheit erhalten und dadurch lächerlich werden, in welchem Fall es vorzugsweise naiv heißt. Da es nun bey der Lächerlichkeit gar nichts darauf ankommt, ob die Ungereimtheit wirklich oder nur scheinbar ist (Anm. 1.), so kann das Naive in hohem Grade lächerlich seyn, wenn es vom Conventionalen auf eine sehr auffallende Art abweicht und wir durch dessen Wahrnehmung sehr überrascht werden. Die Naivität ist demnach nicht Natürlichkeit überhaupt, sondern sie besteht in einer solchen natürlichen Einfalt, welche der conventionalen Art zu denken und zu handeln entgegen ist, z. B. wenn ein Kind in Gesellschaft unbefangen von gewissen Naturbedürfnissen redet, worüber die Sitte Stillschweigen gebiethet, oder ein Mädchen seine Lust zu heirathen äußert, die es nach der Sitte verbergen sollte. Wegen dieses Widerstreits erscheint das Naive als etwas Unschickliches oder Ungereimtes, dessen überraschende Wahrnehmung Lachen oder wenigstens Lächeln erregt. Das Wohlgefallen am Naiven ist aber um so stärker, je weniger wir es einerseits erwarteten, und je mehr es andererseits auf eine gewisse kindliche Unschuld hindeutet, die sich nicht bloß vom lästigen Zwange der Convenienz, sondern auch von den Fehlern frey erhalten hat, die mit demselben verknüpft sind, indem die herrschenden Begriffe und Gewohnheiten sehr oft gegen das Wahre und Gute verstoßen. Darum gefällt uns auch die Naivität erwachsener Personen, wenn sie nicht bloß affectirt ist, und sich nicht als rohe Ungeschliffenheit oder gar als sittenlose Unverschämtheit ankündigt, noch mehr als

die Naivität der Kinder, weil wir an die natürliche Einfalt derſelben ſchon gewöhnt ſind, mithin von ihren naiven Äußerungen nicht ſo überraſcht werden. Auch läßt ſich hieraus begreifen, warum die Naivität etwas Liebenswürdiges und oft ſogar etwas Rührendes an ſich hat; denn indem wir uns der kindlichen Unſchuld und natürlichen Einfalt, die aus gewiſſen Äußerungen hervorleuchtet, freuen, können wir nicht umhin, auch eine Art von Wehmuth zu empfinden, daß ſich der Menſch von jener Unſchuld und Einfalt durch die geſellige Cultur ſo weit entfernt hat. Daher macht auch der Humor (Anm. 2.) ſo gern vom Naiven Gebrauch. Das ſchamhafte Erröthen aber, welches naiven Äußerungen bey Erwachſenen oft zu folgen pflegt, iſt eine natürliche Folge ihrer ſchon erlangten Bekanntſchaft mit der herrſchenden Sitte, und ihrer Beſorgniß, durch den Verſtoß dagegen einen Fehler gemacht zu haben, der ſie in den Augen Anderer herabſetzen oder wenigſtens lächerlich machen könnte. Das Selbſtgefühl leidet alſo auch hier, wie überall, wo wir Andern lächerlich werden, eine Kränkung (Anm. 1.).

Anmerkung 4.

Wenn das Lächerliche als ein bloßes Spiel zur Erheiterung des Gemüths im Umgange mit Anderen oder zur Belebung der geſelligen Unterhaltung gebraucht wird, ſo erſcheint es als ſcherzhaft (jocosum — ludicrum). Denn der Scherz (jocus) als Spiel des Witzes und des Scharfſinns (lusus ingenii) iſt ein Kind der (guten) Laune (Anm. 2.), deſſen Beſtimmung die Beförderung des geſelligen Lebensgenuſſes iſt. Gewöhnlich liegen dabey unſchuldige Täuſchungen

und Neckereyen oder andere unerwartete Wendungen in Gedanken, Worten und Handlungen zum Grunde, die eine gewisse Ungereimtheit auf eine unschädliche und überraschende Weise durchblicken lassen, und daher das Gemüth zu einer heitern oder auch wohl lustigen Fröhlichkeit stimmen (dulce est desipere in loco). Wird aber der Scherz zur Unzeit angebracht oder auf eine unschickliche (Geschmack, Sitte oder Ehre beleidigende) Weise, so heißt er Spaß (jocus intempestivus s. indecorus). Das Spaßhafte ist also auch scherzhaft, aber mehr oder minder unziemlich. Man kann folglich auch sagen, der Spaß sey ein unfeiner oder gemeiner Scherz. Da wir indessen im gewöhnlichen Umgange die Worte und selbst die Sachen nicht immer so genau nehmen, oft auch der Umstände und Verhältnisse wegen nicht können, so werden freylich Scherz und Spaß häufig verwechselt. Daß sie aber dennoch verschieden sind und zwar auf die angezeigte Art, erhellet auch daraus, daß der Spaßmacher (scurra) sich selbst verächtlich macht, indem er im Gemeinen zu leben und zu weben scheint, und die Spaßmacherey (scurrilitas) beleidigt, indem sie uns ins Gemeine mit hineinzuziehen scheint *). Wenn daher jemand mit Anderen Spaß treibt (sie zum Besten, eigentlich zum Schlechtesten, hat), so kann aus Spaß leicht Ernst oder noch mehr werden. Darum sagt man auch von dem, der überhaupt keinen Sinn für das Scherzhafte hat, er verstehe keinen Scherz, von dem

*) Es ist merkwürdig, daß im Deutschen Schimpf zuweilen für Spaß gesetzt wird, z. B. in der sprichwörtlichen Redensart: Im Schimpf und Ernst.

aber, der im Scherzen nur nicht mit ſich ſpaßen läßt, er verſtehe keinen Spaß — jenes als Tadel, dieſes als Lob. Wenn jedoch beym Scherzen die Gemeinheit mehr verſtellt oder angenommen als wirklich iſt, indem man ſich zu ihr herabläßt, um ſie ſelbſt als ein bloßes Spiel zu behandeln, ſo treibt man nur Poſſen, nicht Spaß. Die Poſſe iſt alſo ein Scherz von bloß ſcheinbarer Gemeinheit oder Unfeinheit und heißt auch, ſo fern der Scherz auf einem luſtigen, die Täuſchung Anderer bezweckenden Einfalle beruht, ein Schwank oder Schnack. Eine Folge von Poſſen, die zuſammen genommen eine ganze Handlung bilden, iſt eine dramatiſche Poſſe (farce). Das Poſſenhafte iſt alſo eine beſondere Art des Scherzhaften, welche auch ein gebildetes Gemüth beluſtigen kann, indem es bey Hervorbringung oder Wahrnehmung desſelben abſichtlich über einer niederen Sphäre ſchwebt, um ſich an dem Lächerlichen in derſelben zu ergötzen, ohne doch in ſie ſelbſt zu verſinken. Folglich darf auch die Kunſt unter dieſer Bedingung von dem Poſſenhaften in ihren Darſtellungen Gebrauch machen, ohne Beſorgniß, den Geſchmack dadurch zu beleidigen *).

*) Vom Poſſenhaften iſt das Poſſirliche noch zu unterſcheiden. Bey jenem liegt eine gewiſſe Abſicht zum Grunde, dieſes aber findet unwillkührlich ſtatt. So ſind die Sprünge der Affen und beſonders ihre Nachäffungen des Menſchen, desgleichen die affenähnlichen Manieren der Kinder für uns poſſirlich, indem dieſe Weſen Poſſen zu treiben ſcheinen, ohne es ſelbſt zu wiſſen. Nicht minder iſt jene Äußerung Winkelmann's, daß bey angehender Jugend die Fähigkeit

§. 48.

Das Lächerliche (§. 47.) heißt auch komisch im weiteren Sinne. Im engeren aber ist komisch dasjenige, was auf eine witzige und sinnreiche Art so dargestellt ist, daß es als lächerlich erscheint (§. 47. Anm. 2.), und wenn sich diese Darstellung hauptsächlich auf menschliche Schwachheiten und Thorheiten bezieht, so geht daraus das Komische im engsten Sinne hervor. Je nachdem das Komische zu seiner Beurtheilung die höheren oder niederen Gemüthskräfte in Anspruch nimmt, heißt es

---

der Empfindung des Schönen sich melde, wie ein fliegendes Jucken in der Haut, dessen eigentlichen Ort man im Kratzen nicht treffen könne, possirlich. Denn ohne es selbst zu wollen, macht W. durch seine wunderliche und ans Gemeine gränzende Vergleichung die Empfindung des Schönen gleichsam zur Posse. S. die Abh. von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in Winkelmann's Werken herausg. von Fernow. B. 2. S. 388. — Fällt das Possenhafte wirklich ins Gemeine, so wird es platt, oder ins Fade, so wird es läppisch. Das Scherzhafte aber, wenn es sich dem Niedlichen vermählt, wird tändelnd (§. 35.). Beständiger Scherz deutet auf Leichtsinn, beständiger Ernst auf Tiefsinn oder — Dummheit. Das Scherzhafte spannt ab, das Ernsthafte an. Daher lieben ernste Gemüther den Scherz mehr als Erholung, denn an sich Feind des Scherzes kann nur ein Unglücklicher oder ein Böswicht seyn.

das Hoch- oder Niedrigkomiſche. Dieſes heißt auch burlesk. Entſteht das Komiſche aus einer widerſinnig ſcheinenden Zuſammenſtellung ganz heterogener Gegenſtände, ſo heißt es grotteskkomiſch oder ſchlechtweg grotesk. Entſteht es aber aus einer hyperboliſchen Darſtellung der Objecte, um ſie im höchſten Grade lächerlich zu machen, ſo heißt es karikirt, und die Darſtellung ſelbſt eine Karikatur. Auch ſind das Satyriſchkomiſche und das Tragikomiſche als beſondere Modificationen desſelben zu bemerken.

Anmerkung 1.

Das Komiſche (κωμικον) hat zwar ſeinen Nahmen von der Komödie (κωμῳδια, welches Wort urſprünglich entweder einen Dorfgeſang — von κωμη, das Dorf — oder einen Feſtgeſang — von κωμος, ein ländlicher Aufzug am Bacchusfeſte mit Geſang und Scherz — bedeutet, und wofür man auch τρυγῳδια ſagte §. 44. Anm.) *). Allein es gilt vom Komiſchen dasſelbe, was

*) Ariſtoteles (περι ποιητικ. 4, 3. ed. Bip.) führt eine ganz andere Ableitung des Wortes Komödie an, nach welcher es von κωμῳδος herkommt, und dieſes keinen Dorf- oder Feſtſänger, ſondern eine Art von Landſtreicher bedeutet. Seine Worte ſind: Ως κωμῳδους ουκλατο του κωμαζειν λεχθεντας, αλλα τη κατα κωμας πλανη, ατιμαζομενους εκ του αστεως. Man kann indeſſen annehmen, daß ſolche aus der Stadt verwieſene und auf dem Lande herumirrende Perſonen an den ländlichen Aufzü-

in der eben angeführten Stelle vom Tragischen bemerkt worden, daß es nähmlich nicht bloß in der Komödie, sondern auch in anderen Gedichten und Kunstwerken vorkomme, mithin zu den allgemeinen ästhetischen Begriffen gehöre, und vom Komödischen (κωμῳδικον) eigentlich unterschieden werden sollte. Es hat aber die Bestimmung dieses Begriffs fast noch größere Schwierigkeiten als die des Tragischen, weil man den Ausdruck komisch in so verschiedenen Bedeutungen braucht. So viel ist gewiß, daß das Komische aus dem Lächerlichen hervorgeht, oder das Lächerliche den Grundzug im Komischen ausmacht. Daher werden auch beyde Ausdrücke oft gleichgeltend gebraucht; und dieß ist die weitere Bedeutung des Worts, in welcher man z. B. statt lächerlicher Mensch, komischer Mensch sagt. Allein nicht alles Komische kann auch lächerlich genannt werden, z. B. komische Romane, komische Epopöen, komische Dramen, denen man dadurch, daß man sie lächerlich nannte, eine Art von Vorwurf machen würde. Es muß also der Ausdruck komisch noch in anderer Bedeutung genommen werden. Man braucht ihn nähmlich vorzüglich von einer solchen witzigen und sinnreichen Darstellung der Sachen, wodurch sie den Charakter der Lächerlichkeit annehmen; und da menschliche Schwachheiten und Thorheiten, ob sie gleich an sich mehr tadels- und beklagenswerth sind, dennoch auch von Seiten ihrer Ungereimtheit Stoff genug zum Lachen geben, und durch Hervorhebung dieser Ansicht

---

gen und Gesängen bey den Bacchusfesten Theil nahmen, und nur in so fern κωμῳδοι hießen.

mittelſt jener Darſtellungsart in ſehr hohem Grade lächerlich werden können, ſo wird das Komiſche im engſten Sinne lediglich in dieſer Bedeutung genommen, in welcher es auch den Grundſtoff der Komödie oder des Luſtſpiels als einer beſonderen Art des Drama's ausmacht *). So iſt die Berathſchlagung der Vögel beym Ariſtophanes komiſch, indem darin die Schwachheiten und Thorheiten der Menſchen in ihrem bürgerlichen Verkehr auf eine witzige und ſinnreiche Art als lächerlich dargeſtellt ſind; eben ſo der Charakter des Geitzigen beym Moliere, der kleinſtädtiſche Ton in dem bekannten Luſtſpiele Kotzebue's. Durch

*) Dieſer Begriff vom Komiſchen liegt auch der Ariſtoteliſchen Erklärung von der Komödie zum Grunde. Er ſagt nähmlich (περι ποιητ. 6. 1. ed. Bip.): Ἡ δε κωμῳδια ἐστι μιμησις φαυλοτερων μεν, ου μεντοι κατα πασαν κακιαν, αλλα του αισχρου, ὁ ἐστι το γελοιου μοριον. Sie ſtellt das Schlechtere (φαυλοτερων) dar, aber nicht als böſe überhaupt (κακον), ſondern als ungereimt (αισχρον) und vornehmlich als lächerlich (γελοιον) Vergl. §. 47. Anm. 1. wo bereits die Ariſtoteliſche Erklärung vom Lächerlichen angeführt iſt, die im Grundtexte hier folgt — Jean Paul meint (in der Vorſchule der Äſthetik S. 173.), das Komiſche beſtehe bloß im Contraſtiren des Endlichen mit dem Endlichen. Dann müßte aber ein weißes und ſchwarzes Stück Papier neben einander gelegt ebenfalls komiſch ſeyn. Anderwärts (Seite 190.) ſagt er aber auch, es beſtehe im verwechſelnden Contraſte der ſubjectiven und objectiven Maxime. Was iſt es denn nun eigentlich? — Solche Erklärungen geben allenfalls ein Beyſpiel, aber keinen Begriff vom Komiſchen.

Übertragung wird sodann der Ausdruck komisch auch auf dasjenige bezogen, was eine solche Darstellung enthält, z. B. ein komisches Gedicht, ein komischer Tanz, ein komisches Gemählde, eine komische Oper *); so wie das Vermögen einer solchen Darstellung, wie fern es sich in wirklichen Producten auf eine energische Weise äußert, die komische Kraft (vis comica) heißt.

Anmerkung 2.

Das komische überhaupt ist einer sehr verschiedenen Behandlungsart fähig, und bekommt in Beziehung darauf auch verschiedene Nahmen. Ist es von der edleren oder feineren Art, so daß zu dessen Beurtheilung höhere Geisteskräfte oder wenigstens eine höhere Geistesbildung erfordert wird, so heißt es hochkomisch, ist es aber von derberem Gepräge, so daß es mehr in die Sinne fällt und dessen Kraft auch bey einem niederen Culturgrade dem Gemüthe fühlbar wird, so heißt

*) In der komischen Oper nimmt oft selbst die Musik einen komischen Charakter an. Daß es aber auch eine an und für sich komische Musik geben könne, sucht Reichard in seinem Kunstmagazine (St. 3. S. 158.) durch folgende Erzählung zu beweisen: In einem öffentlichen Conzerte, das Lolli gab, waren auch Kinder zugegen; diese lachten in einem komischen Conzertsatze so herzlich und anhaltend, daß man die starke Wirkung der häufigen komischen Accente und Sprünge gar nicht verkennen konnte. Lolli ist hierin der erste gewesen, der uns gezeigt hat, daß die Instrumentalmusik an und für sich des höchsten komischen Ausdrucks fähig sey."

es niedrigkomiſch *). Das Burleske (von burla, Poſſe, Schwank) iſt daher nichts anderes als das Niedrigkomiſche, beſonders ſo fern es ſich in Poſſen zeigt, mithin das Poſſenhafte (§. 47. Anm. 4.). Die Harlekinaden, die ſonſt auf den Theatern herrſchend waren, nachher aber mit einer gewiſſen vornehmen Miene beſpöttelt und dem gemeinen Volke als Beluſtigung überlaſſen wurden, gehören vorzüglich zu dieſer Gattung des Komiſchen. Da nun nach dem Vorigen der Geſchmack auch hierbey ſeine Rechnung finden kann, und da eine möglichſt vielſeitige Cultur des Geſchmackes ſehr wünſchenswerth iſt, überdieß auch das Niedrigkomiſche dem Witze ganz eigenthümliche Veranlaſſungen, ſich im reichſten Maße zu ergießen, und gleichſam einen freyern Spielraum gewährt: ſo würde es unrecht ſeyn, daſſelbe vom Gebieth der ſchönen Kunſt ausſchließen zu wollen, wenn

*) Wenn man, wie zuweilen geſchieht, unter dem Hochkomiſchen das ſehr Komiſche verſteht, ſo kann auch das Niedrigkomiſche hoch — d. h. in hohem Grade — komiſch ſeyn. Man ſollte jedoch, um Verwirrung der Begriffe zu vermeiden, den Ausdruck hochkomiſch nie in jener Bedeutung nehmen. Die Gränzlinien aber zwiſchen dieſen beyden Arten des Komiſchen genau zu ziehen, dürfte wohl unmöglich ſeyn; auch gibt es komiſche Producte in Menge, wo beyde Arten des Komiſchen ſich gleichſam in einander verlaufen. Und wer möchte behaupten oder beweiſen, daß dieß ſchlechthin fehlerhaft ſey! Die Freunde des Ariſtophanes wenigſtens werden es nicht zugeben. Daher nehmen auch manche Äſthetiker noch ein mittleres Komiſche an.

es gleich nicht den oberſten Platz auf demſelben behaupten kann. Auch iſt es gar nicht nothwendig, daß die niedrigkomiſche Muſe in das phyſiſch und moraliſch Ekelhafte, oder, wie es Bouterweck in ſeiner Äſthetik (S. 62.) nennt, den äſthetiſchen Kynism verſinke; denn dieſer beleidigt freylich, er mag im Gewande natürlicher Rohheit oder verfeinerter Lüſternheit oder gar myſtiſch-religiöſer Keckheit erſcheinen, das Gefühl eines gebildeten Gemüths zu ſehr, als daß er auf allgemeinen Beyfall Anſpruch machen dürfte. — Das Komiſche kann aber auch dadurch entſtehen, daß Dinge zuſammen geſtellt und unmittelbar verknüpft werden, die wegen ihrer Heterogeneität ganz unvereinbar ſcheinen, z. B. Figuren von Menſchen und Thieren mit Blumen und Laubwerk ſo verflochten, daß Thier- und Pflanzenreich ſich gleichſam in Eins verwachſen darſtellen. Dann heißt es groteskkomiſch oder ſchlechtweg grotteskk (von grotta, Höhle, Grotte) *); karikirt aber (von cari-

*). Weil man nähmlich Mahlereyen dieſer Art zuerſt in alten Grotten unter den Ruinen der Bäder des Titus zu Rom und nachher auch anderwärts antraf. S. Bartoli et Bellori picturae antiquae cryptarum Romanarum et sepulcri Nasonum. Rom. 1738. fol. Hier heißt es unter andern in der Einleitung: «In palatio Farnesiano Romae cernitur elegantissima pictura, ex villa Adriani eo translata, quae encarpis adornata est, exhibens larvam et duos pueros, nec non dimidiam Nympham et dimidium equum, ex umbra frondium arborumque prodeuntes, quas figuras Vitruvius (7, 5.) vocat monstra et dimidiata sigilla, et Itali Grottesche.” — Pignorius (in Mensa Isia-

care, beladen, überladen, übertreiben) heißt das Komiſche, wenn die Objecte, beſonders dasjenige, was an ihnen häßlich und niedrig iſt, auf eine ſo hyperboliſche Art dargeſtellt werden, daß dadurch gleichſam ein verkehrtes Ideal entſteht. Beyderley Arten von Darſtellungen, und beſonders die letzte, können nicht bloß in der Mahlerey, ſondern auch in der Poe-

---

ca etc. pag. 13. ed Fris.) leitet dieſe Darſtellungsart von den Ägyptiern ab, «quorum studium in id magis incumbebat, ut picturas miras exprimerent, quam ut venustatem affectarent. — Et hinc primum manasse censeo picturas illas, quas Vitruvius tantopere exagitat, quasque nostri in cryptis Romae inventas Grottesche appellarunt et avide arripuerunt.» — Manche haben die Grotteſken der Alten ſogar für eine Art Hieroglyphen gehalten, Andere dagegen den ägyptiſchen Urſprung derſelben gänzlich abgeläugnet. Auch hierüber, wie über ſo viele andere Puncte des kunſtgeſchichtlichen Studiums wird ſich ſchwerlich etwas Gewiſſes ausmachen laſſen. Der Tadel Vitruv's, worauf ſich die beyden eben angeführten Stellen beziehen, betrifft wohl mehr den Mißbrauch, den man zu ſeiner Zeit mit den Grotteſken in geſchmackloſer Verzierung der Gebäude trieb. Denn am rechten Orte gebraucht thun ſie keine üble Wirkung. Vergl. Über den Gebrauch der Grotteſken und (der damit verwandten) Arabeſken Leipzig. 1790. 8. und Fiorillo's Schrift über die Grotteske. Göttingen. 1791. 8. Daß ſelbſt Raphael viel Geſchmack an dieſer Art Mahlerey fand, und in ſein Zeitalter, zum Theil ſelbſt durch ihn, die neuere Verbreitung dieſes Geſchmackes fällt, iſt bekannt. S. Fiorillo's Geſch. der zeichnenden Künſte. B. 1. S. 93.

ſie, Mimik u. ſ. w. vorkommen *). Was iſt aber das eigentliche Object des Wohlgefallens in ſolchen Darſtellungen? — Unſtreitig das freye Spiel der Phantaſie, die auch in widerſtreitende Combinationen, Verzerrungen u. d. g. einen gewiſſen Zuſammenhang und charakteriſtiſchen Ausdruck zu bringen weiß, nebſt der Überraſchung, die gewöhnlich mit der Wahrnehmung dieſer theils wirklichen theils auch nur ſcheinbaren Ungereimtheit verknüpft iſt. Daß aber auch hier die goldene Regel des Horaz: Est modus etc. vorzüglich zu beachten ſey, iſt gewiß **); ſonſt kommen Pro-

*) Karikaturen in komiſchen Dramen und Balleten ſind nichts Ungewöhnliches, und was iſt der edle, ſcharfſinnige und berühmte Ritter von La Mancha anders als eine poetiſche Karikatur? — Auch gibt es eine beſondere Art von Tänzen, welche grottesk genannt werden, und zur Gattung der komiſchen Tänze gehören, wiewohl ſie Sulzer's Theorie (im Art. Tanz) als eine von den komiſchen Tänzen verſchiedene Claſſe aufführt.

**) Die neuern Karikaturiſten ſcheinen ſich freylich nicht mehr an dieſe altväteriſche Regel zu kehren. Sie können die Verzerrungen und Disproportionen gar nicht arg genug machen; und was den Ausdruck betrifft, ſo bedarf es deſſen auf Gemählden nicht, wo den Leuten Zettel aus dem Munde hangen, auf denen hinlänglich ausgedrückt iſt, was ſich der Mahler dachte. Auch iſt es hierbey gar nicht auf die Kunſt, ſondern bloß auf die Gunſt abgeſehen, nähmlich die, in welcher die Partey ſteht, deren Gegner man durch die Karikatur proſtituiren will. Bey den politiſchen Karikaturen wenigſtens iſt dieß gewöhnlich der Fall. Daher bleibt ſelbſt Gilray weit hinter Hogarth zurück.

ducte heraus, wie ſie derſelbe Dichter im Anfange ſeiner (ſogenannten) Poetik beſchreibt:

Wofern ein Mahler einen Venuskopf
Auf einen Pferdhals ſetzte, ſchmückte drauf
Den Leib mit Gliedern von verſchiedenen Thieren
Und bunten Federn aus, und ließe
Das ſchöne Weib von oben ſich zuletzt
In einen grauſenhaften Fiſch verlieren, würdet ihr
Bey dieſem Anblick wohl das Lachen halten?

Nähmlich das Lachen würde bey ſolchen Producten nicht auf das Object, ſondern auf den Künſtler gehen.

Anmerkung 3.

Das Komiſche im engſten Sinne (Anm. 1.) hat zum Zweck entweder die bloße Beluſtigung, und dann heißt es ſchlechthin komiſch, oder außerdem noch einen moraliſchen Zweck, und dann heißt es ſatyriſch komiſch. Die Satyre als ſolche und im heutigen Sinne des Wortes *) hat nähmlich den Zweck, zu

*) Die Satyre hat ihren Nahmen vielleicht auch von einem dramatiſchen Kunſtwerke empfangen, welches die Griechen Σατυρος nannten, weil in demſelben urſprünglich Satyrn, die bekannten Gefährten des Bacchus — jenes Gottes, dem das ganze griechiſche Theater ſeine Entſtehung verdankte — die Hauptrollen ſpielten, wovon uns jedoch bloß im Kyklops des Euripides noch ein Beyſpiel übrig iſt. S. Eichſtädt de dramate satyrico. Vielleicht aber hat die Satyre Nahmen und Geſtalt erſt von den Römern erhalten. Wenigſtens ſagt Quinctilian (Inst. orat. 10, 1.): „Satira quidem tota nostra est," welchem hierin auch der Grammatiker Diomedes und viele Neuere, als Caſaubon, Scaliger u. A. folgen, indem ſie meinen, die Satyre ſey eine Erfindung der Römer, und man ſolle auch

bessern — ob sie ihn erreicht und wie sich das mit der Kunst verträgt, geht uns hier nichts an — und sucht deßhalb die menschlichen Fehler entweder von ihrer thörichten, mithin ungereimten Seite aufzufassen, um sie dadurch als lächerlich — oder von ihrer immoralischen, mithin verabscheuungswürdigen Seite, um sie als strafbar darzustellen. Daher die Eintheilung der Satyre in die lachende oder spielende und die ernste, strenge oder strafende. Die erste ist satyrischkomisch oder, wenn man lieber will, komischsatyrisch; denn sie stellt die menschlichen Fehler auf eine witzige und sinnreiche Art so dar, daß sie als lächerlich erscheinen, um davon abzuschrecken; sie züchtiget also unsere Schwachheiten und Thorheiten mit ihrer Geißel gleichsam nur aus Scherz und zum Vergnügen, ob sie gleich noch einen anderweiten Zweck

---

nicht Satyra, sondern Satira oder Satura schreiben. Die Römer verbanden aber mit dem Worte nicht zu allen Zeiten einerley Begriff, wie man aus folgender Äußerung des eben genannten Grammatikers sieht: «Satira est carmen apud Romanos, non quidem apud Graecos, maledicum et ad carpenda hominum vitia, archaeae comoediae caractere compositum, quale scripserunt Lucilius et Horatius et Persius. Sed olim carmen, quod ex variis poematibus constabat, satira dicebatur, quale scripserunt Pacuvius et Ennius.» S. Dryden vom Ursprung und Fortgang der Satyre (im 5. Th. der vermischten Schriften zur Beförderung der sch. Wissenschaften u. fr. Künste). Gegenwärtig wird das Wort Satyre gewöhnlich im spätern römischen Sinne genommen. So auch hier.

im Auge hat. Das Satyriſchkomiſche überhaupt iſt aber von weit größerem Umfange, als die ſchlechtweg ſogenannte Satyre, von welcher die Poetik das Weitere zu ſagen hat. Denn jenes kann auch in epiſchen und dramatiſchen Werken, ja ſelbſt in Mahlereyen und Tänzen vorkommen. So ſind Hogarth's Karikaturen größten Theils ſatyriſchkomiſch, und die Luſtſpiele des Ariſtophanes, ſo wie Zachariä's Renomiſt und Scarron's bekannter Roman ſind es nicht minder. Mithin gehört das Satyriſchkomiſche als eine beſondere Modification des Komiſchen überhaupt allerdings mit zu den allgemeinen äſthetiſchen Begriffen.

Anmerkung 4.

Was endlich das Tragikomiſche anlangt, ſo deutet ſchon der Nahme ſelbſt auf eine Verbindung des Tragiſchen und Komiſchen hin *). Es läßt ſich aber

*) Die Griechen nannten ihr Satyrſpiel oder ſatyriſches Drama auch κωμῳδοτραγῳδια, weil deſſen Fabel ebenfalls eine Miſchung des Komiſchen und Tragiſchen enthielt. Wenn nähmlich ihre dramatiſchen Dichter bey den Bacchusfeſten ſich in theatraliſche Wettkämpfe einließen, ſo lieferte jeder von ihnen gewöhnlich drey reine Tragödien (daher τριλογια), nebſt einer Komödotragödie (daher τετραλογια), mit welcher ſich die ganze theatraliſche Vorſtellung ſchloß. Statt tragikomiſch könnte man alſo auch komitragiſch, oder nach alter Art komödotragiſch, ſo wie nach der Analogie dieſes Ausdrucks tragödokomiſch ſagen. Wollte man aber die Worte ſtreng nehmen, ſo müßte das Komiſche tragikomiſch heißen, wenn ihm das Tragiſche, und das Tragiſche komitragiſch, wenn ihm das Komiſche als bloßer Zuſatz beygemiſcht wäre. Sonach

eine solche Verbindung entweder als ein bloßer Wechsel des Tragischen und Komischen, oder als eine wirkliche Aufnahme des Tragischen ins Komische denken. Beym bloßen Wechsel behält jedes seinen eigenthümlichen Charakter und es wird nur, gleichsam zur Erhohlung des Gemüths von der mit Wahrnehmung des Tragischen verbundenen Anstrengung, demselben etwas Komisches beygemischt oder zugesetzt. So wechseln zuweilen in Shakspeare's Trauerspielen komische Auftritte mit tragischen ab, und so können auch kleine Lustspiele als Vor- oder Nachspiele, zugleich mit Trauerspielen gegeben werden *). Man hat zwar diese Art der Verbindung des Tragischen und Komischen zuweilen hart getadelt, weil beydes unverträglich sey, indem es durch gegenseitige Zerstörung der Gemüthsstimmung und Täuschung gleichsam sich selbst vernichte. Allein die Erfahrung lehrt, daß dergleichen Verbindung nicht nothwendig mißfalle,

---

könnt' es in Beziehung auf's Theater sowohl Tragödokomödien, als Komödotragödien geben.

*) Wallenstein's Lager ist eigentlich nichts anders als ein lustiges Vorspiel zu den nachfolgenden Trauerspielen, und die abgesonderte Aufführung desselben, so wie der beyden übrigen Stücke, Piccolomini und Wallenstein's Tod, geschieht bey uns zum Theil aus Noth, weil wir im Theater nicht so lange verweilen können und wollen, wie die Alten, die, nachdem sie an Einem Tage drey Trauerspiele geschaut hatten, noch immer Lust behielten, eine Komödotragödie als Nachspiel aufführen zu sehen. — Komische Ballets werden zuweilen selbst als Zwischenspiele mit tragischen Stücken vermischt.

und wenn im menſchlichen Leben Tragiſches und Komiſches oft genug wechſeln, warum ſoll ein ſolcher Wechſel im Gebiethe der Kunſt verbothen ſeyn? Auch erhält das Tragiſche durch dieſen Wechſel oft ſogar ein erhöhtes Intereſſe, und die Täuſchung, die doch kein wirklicher Betrug, ſondern nur innige Theilnahme oder lebhaftes Intereſſe am Dargeſtellten ſeyn ſoll, wird dadurch keinesweges aufgehoben. So viel iſt indeß gewiß, daß eine ſolche Verbindung des Tragiſchen und Komiſchen Vorſicht und Geſchicklichkeit von Seiten des Künſtlers erfordere, damit er nicht ſeinem eigenen Zweck entgegen wirke. — Eine ganz andere Art der Verbindung aber iſt die zweyte, wo das Tragiſche in das Komiſche wirklich aufgenommen wird, wodurch das eigentliche Tragikomiſche entſteht. Die komiſche Laune eignet ſich alsdann das Tragiſche an und verwandelt es gleichſam, wie der Körper die Speiſen, in ſeine Subſtanz. So iſt Homer's Fröſchmäuſekrieg wahrhaft tragikomiſch und viele Scenen im Don Quixotte ſind es ebenfalls. Das Tragikomiſche iſt alſo eine Art von Parodie oder Perſifflage des Tragiſchen, wodurch Gegenſtand und Darſtellung in einen lächerlichen Widerſtreit gerathen, mithin ſeinem Weſen nach ebenfalls bloß eine beſondere Modification des Komiſchen, bey der gewiſſer Maßen eine beſtändige Ironie zum Grunde liegt. Denn die Ironie, von welcher die komiſche Laune ſo gern Gebrauch macht, bringt auch nur durch den ſcheinbaren Widerſtreit zwiſchen Gedanken und Ausdruck eine komiſche Wirkung auf unſer Gemüth hervor.

Der reinen Geschmackslehre

zweyter Abschnitt.

Ästhetische Krimatologie.

§. 49.

Das Urtheil über das Schöne (§. 6. bis 23.) und Erhabene (§. 24. bis 30.) und alles, was damit verwandt ist (§. 31. bis 48.), ist zwar nicht abhängig vom Begriffe und der dadurch bestimmten Erkenntniß des Objects, sondern vom Gefühle der Lust und Unlust, d. h. von dem Eindrucke, den das Object auf das Gemüth bey der Wahrnehmung macht und dem dadurch bestimmten Zustande des Subjects. Es muß aber dennoch auch bey jenem Urtheil eine höhere Gemüthsthätigkeit statt finden, indem es auf allgemeine und nothwendige Gültigkeit Anspruch macht, wiewohl es denselben nicht durch logische Beweisführung begründen kann. Daher läßt sich auch nicht a priori bestimmen, wie ein Object

in Ansehung seiner Form oder Größe beschaffen seyn müsse, um als schön oder erhaben beurtheilt zu werden.

Anmerkung 1.

Das Wohlgefallen am Schönen und Erhabenen geht dem Urtheile darüber vorher und bestimmt dasselbe, aber nicht umgekehrt. Denn es muß uns ein Object erst um seiner Form oder Größe willen gefallen, ehe wir es für schön oder erhaben erklären, so daß, wenn es uns nicht gefällt, auch das Urtheil, es sey schön oder erhaben, nicht statt finden kann. Mögen daher Andere die Schönheit oder Erhabenheit eines Gegenstandes noch so sehr preisen — gefällt er nicht auch uns selbst, so werden wir dennoch nicht in jenes Urtheil einstimmen, wenn wir nicht etwa bloß nachsprechen. Denn freylich ist das Nachsprechen bey Urtheilen über das Schöne und Erhabene eben so häufig als bey denen über das Wahre und Gute. Es läßt sich also bloß a posteriori bestimmen, daß, wenn irgend ein gegebenes Object um seiner Form oder Größe willen gefällt, es die Gemüthskräfte in eine ihnen angemessene und das Gemüth belebende Thätigkeit setze und darum für schön oder erhaben zu halten sey (§. 22. und 29.), nicht aber a priori, wie seine Form oder Größe beschaffen seyn müsse, um das Gemüth auf jene Art zu afficiren und als schön oder erhaben beurtheilt zu werden. Wäre eine solche Bestimmung a priori möglich, so bedürfte es auch zur Hervorbringung des Ästhetisch-wohlgefälligen auf dem Gebiethe der Kunst keiner besondern Naturgaben, sondern bloß des deutlichen Lehrens von der einen und

des fleißigen Lernens von der andern Seite, wodurch aber niemahls ein echter Künstler gebildet worden. Wenn wir uns daher genöthigt fühlen, an einem Objecte, das wir für schön oder erhaben halten, Wohlgefallen zu finden, und wenn wir dieses Wohlgefallen auch von jedem anderen Wahrnehmer fordern, so können wir es ihm doch nicht durch eine seinem Urtheile vorausgehende Bestimmung der Beschaffenheit eines ästhetisch-wohlgefälligen Dinges abnöthigen; mithin können wir auch denjenigen, der in seinen Urtheilen über den ästhetischen Charakter und Gehalt gewisser Natur- oder Kunstproducte von unseren Urtheilen abwiche, weil ihm diese Dinge nicht gefielen, widerlegen oder von der Unrichtigkeit seiner Behauptungen überführen.

Anmerkung 2.

Daß aber dessen ungeachtet die Beurtheilung des Schönen und Erhabenen eine höhere (nicht bloß sinnliche) Function des Gemüths sey, läßt sich schon daraus abnehmen, daß das Wohlgefallen am Schönen und das darauf gegründete Urtheil sich in unserem Bewußtseyn mit dem Charakter der Allgemeinheit und Nothwendigkeit ankündigt. Wir fordern von jedermann, daß er, was wir für schön und erhaben halten, auch dafür anerkenne *), und schreiben insonder-

*) Herder in der Kalligone (Thl. 1. S. 225.) meint, nur ein Geschmackstyrann könne dieß fordern. Hätte der würdige Mann bedacht, wie oft er selbst diese Forderung gemacht, wie hart er oft mit Anderen über Sachen des Geschmacks in Kampf gerathen, so würd' er auch hier minder hart gesprochen haben.

heit der Schönheit eine Gewalt zu, mit der ſie Aller Herzen beſiege. Wir muthen alſo jedermann zu, daß er Sinn oder Gefühl für das Äſthetiſch-wohlgefällige habe, und betrachten den an einzelnen Subjecten bemerkbaren Mangel desſelben als einen großen Fehler, indem ihnen etwas abzugehen ſcheint, was zur Menſchheit weſentlich gehört. Dadurch unterſcheidet ſich eben das Wohlgefallen am Schönen und Erhabenen von dem auf etwas Angenehmes und Nützliches gerichteten Wohlgefallen, welches nur particular und zufällig iſt, indem es von veränderlichen Beſtimmungen und Verhältniſſen einzelner Subjecte abhängt, daß ihnen dieß oder jenes angenehm und nützlich ſey (§. 7. Anm. 1. und 2.). Wir fordern daher nicht nur nicht, daß jedermann mit uns hierüber gleich geſinnt ſey, ſondern ſehen es oft recht gern, wenn Andere nicht dasſelbe für angenehm und nützlich halten *). Auf der andern

---

Iſt es denn mit dem Wahren und Guten nicht eben ſo? Liegt nicht ſchon in der Behauptung, daß etwas wahr und gut ſey, die Forderung verborgen, daß alle es dafür halten ſollen? Iſt alſo wohl der ein Tyrann, der ſein Urtheil für allgemeingültig erklärt, oder nur der, der es mit leidenſchaftlicher Hitze verficht, und, wenn er könnte, wohl gar Anderen aufdringen möchte?

*) Die egoiſtiſchen Liebhaber des Schönen ſind bloß darum neidiſch auf den Beſitz desſelben, weil ſie es für etwas Angenehmes und Nützliches halten, das man auch gern für ſich behält. Sie erlauben daher ungern von einer ſchönen Muſik oder einem ſchönen Gemählde eine Copie zu nehmen, gleichſam als wäre ein ſchönes Kunſtwerk ein ſchönes Weib, daß der Mann

Seite aber ist jenes Wohlgefallen am Schönen und Erhabenen dennoch indemonstrabel. Denn Beweis oder Demonstration (Log. §. 127. Anm. 1.) ist nur da möglich, wo man etwas aus Begriffen oder Grundsätzen nach logischen Regeln ableiten kann, welches offenbar bey einem durch die Wahrnehmung eines Gegenstandes erweckten Lustgefühle nicht statt findet. Das Unerweisliche ist aber auch unerzwinglich; man kann also jenes Wohlgefallen zwar jedermann ansinnen, aber niemanden anstreiten; es ist ein freyes Wohlgefallen. Folglich ist auch das ästhetische oder Geschmacksurtheil, da es von jenem Wohlgefallen abhängt, eben so unerweislich und unerstreitbar, und man kann insofern auch vom geistigen Geschmacke (§. 1. Anm. 2.) sagen: De gustu non est disputandum. Die Allgemeinheit und Nothwendigkeit des ästhetischen Urtheils ist demnach bloß subjectiv (nicht auf objectiven Erkenntnißgründen sondern auf subjectiven Gefühlsbestimmungen ruhend), und die Mittheilung der Geschmackslust oder des Wohlgefallens am Schönen und Erhabenen ist nur durch wirkliche Ausstellung und Vorweisung desselben (expositio realis et monstratio) möglich, zu welcher dann allenfalls noch eine wörtliche Erörterung (expositio verbalis) kommen kann, die aber keinen andern Zweck hat, als jemanden auf dasjenige am Gegenstande aufmerksam

---

auch nur allein besitzen und genießen will. Gleichwohl würd' es einen solchen Liebhaber kränken, wenn Andere seine schönen Sachen nicht für schön hielten. Er will, wie der Besitzer eines schönen Weibes, wenigstens deßhalb gepriesen und beneidet seyn.

zu machen, was etwa vorzüglich im Stande ſeyn möchte, das Gefühl des Andern an, und aufzuregen, und ſo ein äſthetiſches Wohlgefallen zu bewirken *). Hierdurch unterſcheidet ſich das Schöne und Erhabene wieder vom Wahren und Guten (§. 8. Anm. 1. und 2.). Denn das Wahre, ſofern es nicht unmittelbar gewiß iſt, muß ſich erweiſen oder doch wenigſtens die Annahme deſſelben aus irgend einem vernünftigen Grunde rechtfertigen laſſen, geſetzt auch, daß die Beweisführung oder Rechtfertigung in einem beſtimmten Falle nicht für jedermann verſtändlich gemacht werden könnte, weil ſie vielleicht gewiſſe höhere Kenntniſſe oder ſtärkere Übung im Denken fordert, als ſich bey jedermann vorausſetzen läßt. Und daß eine Handlung gut ſey, läßt ſich durch Vergleichung derſelben mit den moraliſchen Principien der Vernunft darthun, geſetzt auch, daß das Anerkennen dieſer Principien oder das Anwenden derſelben auf einen gegebenen Fall mit einigen Schwierigkeiten verknüpft wäre **).

*) Dramatiſche Werke gefallen oft bey der wirklichen Aufführung viel mehr als beym Leſen, wo ſie oft mißfallen, wenigſtens gleichgültig laſſen. Bey anderen Werken dieſer Gattung iſt's umgekehrt. Der Grund iſt kein anderer, als weil vor der Bühne das Gefühl ganz anders an, und aufgeregt wird, als am Leſepulte. Da nun dramatiſche Werke für die Bühne beſtimmt ſind, ſo ſollte ſie niemand kritiſiren, der ihrer Aufführung (und zwar einer guten) nicht beygewohnt hätte. Komm und ſiehe! rufe jeder dramatiſche Dichter ſeinem Richter zu.

**) Das Ablängnen der moraliſchen Principien ſelbſt kann nur bey dem ſtatt finden, der ſein moraliſches

§. 50.

Das Urtheil über das Schöne und Erhabene und alles mit beydem Verwandte heißt also ein ästhetisches oder Geschmacksurtheil, zum Unterschiede vom logischen oder Erkenntnißurtheile, und dem Gemüthe kommt, sofern es jenes Aesthetisch-wohlgefällige zu beurtheilen fähig ist, ästhetische Urtheilskraft oder Geschmack zu.

Anmerkung 1.

Beym logischen oder Erkenntnißurtheile (z. B. daß eine Statue von Marmor und sieben Fuß hoch sey) wird auf die Beschaffenheit eines Objects reflectirt, indem man einen gewissen Begriff als Merkmahl auf das Object bezieht und es dadurch als ein bestimmtes Object erkennt, d. h. in gewisse Gränzen einschließt und dadurch von andern Objecten unterscheidet (Met. §. 33.). Das Urtheil ist daher von den Regeln des Verstandes, nach welchen Begriffe erzeugt und dadurch Objecte erkannt werden, abhängig. Beym ästhetischen oder Geschmacksurtheil hingegen (z. B. daß jene Statue schön sey) wird eigentlich nur auf den Zu-

---

Bewußtseyn verläugnet. Jenes Abläugnen bezieht sich aber zuweilen auch nur auf gewisse Formeln und kann daher mit der Anerkennung der moralischen Gesetzgebung selbst sehr wohl bestehen. — Die Anwendung der Principien ist besonders in den sogenannten Collisionsfällen schwierig, diese Schwierigkeit jedoch bey deutlicher und bestimmter moralischer Erkenntniß und geläutertem moralischen Gefühle nicht unüberwindlich.

ſtand des Subjects reflectirt, indem man ein gewiſſes Wohlgefallen am Objecte findet und es um dieſes Eindrucks willen, d. h. wegen ſeiner Beziehung auf das Gefühl der Luſt und Unluſt für ſchön oder erhaben erklärt. Dieſes von der ſinnlichen Wahrnehmung abhängige Gefühl macht daher die Grundlage des äſthetiſchen Urtheils aus, und darum reden wir gewöhnlich nur von einem Sinne oder Gefühle für Schönheit und Erhabenheit (sensus pulcri et sublimis). Da aber das Wohlgefallen am Schönen und Erhabenen und die darauf gegründete Beurtheilung deſſelben eine höhere Thätigkeit des menſchlichen Geiſtes vorausſetzt (§. 49. nebſt Anm. 2.), ſo iſt das äſthetiſche Beurtheilungsvermögen weit mehr als bloßer Sinn und eben darum auch nur dem Menſchen eigen. Denn das vernunftloſe Thier hat nur Sinn oder Gefühl für's Angenehme (sensus jucundi), aber nicht für's Schöne und noch viel weniger für's Erhabene. Daher ſagt Cicero (in Verr. Act. 2. l. 4. c. 14.): ſehr treffend vom jenem Raubthier in Menſchengeſtalt, das ſchöne Kunſtwerke mit einer Wuth ſammelte, die ſelbſt ſeine Freunde Krankheit und Wahnſinn nannten: „Mirari solebam, istum in his rebus aliquem sensum habere; quem scirem nulla in re quidquam simile hominis habere.“ Verres brauchte aber auch, wie der Redner weiter ſagt, bey ſeinem Kunſtraube fremden Sinn, und gab nur ſeine Klauen dazu her.

Anmerkung 2.

Es bedarf vielleicht noch einiger Rechtfertigung, daß wir in dieſem §. das Urtheil über das Erhabene auch Geſchmacks-Urtheil genannt und daher den

Geſchmack als Beurtheilungsvermögen des Erhabenen ſowohl als des Schönen bezeichnet haben. Es macht nähmlich Kant in der Kritik der Urtheilskraft (S. 112.) die Bemerkung, daß man den Ausdruck Geſchmack in Beziehung auf das Schöne, in Beziehung auf das Erhabene aber den Ausdruck Gefühl brauche *). Indeſſen iſt dagegen 1) zu bemerken, daß, wie man von jemanden ſagt, er habe Sinn oder Gefühl für das Schöne, man eben ſowohl auch ſage, es habe jemand Sinn oder Gefühl für's Erhabene, in beyden Fällen aber nichts anders angedeutet werde, als die Empfänglichkeit für das Wohlgefallen am Schönen und Erhabenen, und die darauf gegründete Fähigkeit beydes zu beurtheilen, mithin die äſthetiſche Urtheilskraft. 2) der Ausdruck Gefühl bedeutet urſprünglich den organiſchen Betaſtungsſinn, wie der Ausdruck Geſchmack urſprünglich einen organiſchen Sinn anzeigt. Beyde Ausdrücke bekommen alſo eine tropiſche Bedeutung, wenn ſie zur Bezeichnung der Quelle einer bloß geiſtigen Thätigkeit, dergleichen die Beurtheilung des Schönen und Erhabenen iſt, gebraucht werden. Es wird nähmlich ein gewiſſer Sinn für den Sinn überhaupt (species pro genere) geſetzt und unter dem Sinne für das Schöne und Erhabene kein organiſches Empfindungs-

*) Seine Worte ſind: «So wie wir dem, der in der Beurtheilung eines Gegenſtandes der Natur, welchen wir ſchön finden, gleichgültig iſt, Mangel des Geſchmacks vorwerfen, ſo ſagen wir von dem, der bey dem, was wir erhaben zu ſeyn urtheilen, unbewegt bleibt, er habe kein Gefühl.»

werkzeug, ſondern ein geiſtiges Gemüthsvermögen verſtanden. Es iſt alſo völlig gleichgültig, ob man daſſelbe Sinn oder Gefühl oder Geſchmack nennt. Wir behalten den letzten Ausdruck, weil die Äſthetik, welche das Erhabene ſowohl als das Schöne betrachtet, eine Geſchmackslehre heißt, und ſelbſt die, welche nur von einer Geſchmackskritik reden, dabey an das Schöne und Erhabene zugleich denken, indem Beydes Object eines äſthetiſchen Wohlgefallens iſt (§. 1. Anm. 2.).

§. 51.

Der Geſchmack kann theils in tranſcendentaler theils in empiriſcher Hinſicht betrachtet werden. Der tranſcendentale Geſchmack iſt das urſprüngliche Beurtheilungsvermögen des Schönen und Erhabenen, d. h. die in dem urſprünglichen Verhältniſſe der Gemüthskräfte gegründete Empfänglichkeit für das Wohlgefallen am Schönen und Erhabenen und für eine dieſem Wohlgefallen angemeſſene Beurtheilung der Erkenntnißobjecte. Der empiriſche Geſchmack hingegen iſt das Beurtheilungsvermögen des Schönen und Erhabenen, wiefern es ſich bey verſchiedenen Subjecten in Beziehung auf gegebene Objecte auf mannigfaltige Weiſe wirkſam zeigt. Da nähmlich dieſe Wirkſamkeit von empiriſchen Bedingungen abhängt, welche bey verſchiedenen Subjecten unendlich verſchieden ſeyn können, ſo kann dadurch die Empfänglichkeit für das

Wohlgefallen am Schönen und Erhabenen theils erhöht theils vermindert werden. Der Geschmack bedarf daher der Cultur.

Anmerkung.

Der Ausdruck: Ein Mensch ohne Geschmack, oder: Ein geschmackloser Mensch, läßt offenbar eine doppelte Bedeutung zu, und je nachdem man die eine oder andere im Sinne hat, ist der darin liegende Vorwurf härter oder milder. Er kann erstlich bedeuten, daß ein Mensch des ästhetischen Wohlgefallens schon ursprünglich nicht empfänglich sey. Dann würde man behaupten, daß einem menschlichen Individuum eine wesentliche oder Grundbestimmung der Menschheit fehle, welches sich niemahls erweisen, nicht einmahl voraussetzen läßt. Der darin liegende Vorwurf würde also jenes Individuum zum bloßen Thiere herabwürdigen; denn diesem fehlt, wie wir schon vorhin (§. 50. Anm. 1.) bemerkten, der Sinn für das Schöne und Erhabene gänzlich *). In-

*) Dieß läßt sich auch noch daraus abnehmen, daß das Thier nicht nur überhaupt von den schönsten und erhabensten Gegenständen gleichgültig vorübergeht, sondern auch beym Geschlechtsgenusse gar keine Auswahl nach der Form der Gegenstände trifft, und weder seinen eigenen Körper noch seine Umgebungen auf irgend eine Weise zu verschönern sucht. Zwar hat man Erzählungen von Elephanten, Hunden, Spinnen und anderen Thieren, die Gefühl für schöne Musik zu verrathen schienen. Allein die Töne machen wahrscheinlich nur durch ihre Annehmlichkeit, nicht aber durch die schöne Form ihrer Composition Eindruck auf die Thiere (§. 16. Anm.). Daß die Pariser Ele-

deſſen iſt doch nicht zu läugnen, daß es Menſchen gibt, bey denen dieſer Sinn ſich ſo ſchwach oder ſo roh äußert, daß man in dieſer Hinſicht wohl von ihnen ſagen kann, ſie haben keinen Geſchmack. Auch findet man Subjecte, die an gewiſſen Arten des Schönen gar kein Wohlgefallen finden, z. B. an ſchöner Muſik, vielleicht weil ihr Ohr als organiſche oder äuſſere Bedingung dieſes Wohlgefallens nicht die dazu gehörige natürliche Vollkommenheit beſitzt. Wenn alſo auch in tranſcendentaler Hinſicht (der urſprünglichen Anlage nach) alle Menſchen Geſchmack haben, ſo haben ſie ihn doch nicht immer in empiriſcher Hinſicht (der wirklichen Äußerung nach) *); und ein geſchmackloſer Menſch in dieſer zweyten Bedeutung heißt nichts anders als ein Menſch, der nach ſeiner gegenwärtigen individualen Beſchaffenheit des Wohlgefallens

---

phanten mehr auf Blaſe- als auf Saiteninſtrumente hörten, und daß ſie durch die vernommenen Töne ſogar zum Geſchlechtsgenuſſe gereizt wurden, wie die muſikaliſche Zeitung irgendwo erzählt, beſtätigt dieſe Behauptung. Dagegen finden ſich Spuren des Wohlgefallens am Schönen ſelbſt beym roheſten Menſchen, z. B. beym Wilden, der ſeinen Körper durch Tättowiren zu verſchönern ſucht, ob er ihn gleich dadurch für den gebildeten Geſchmack verunſtaltet. Auch macht er ſeine Geräthſchaften mit einer gewiſſen Zierlichkeit, u. ſ. w.

*) Man kann vom Gewiſſen dasſelbe ſagen. In tranſcendentaler Hinſicht iſt niemand gewiſſenlos — ſonſt wäre ein ſolches Menſch kein practiſch-vernünftiges oder moraliſches Weſen; aber in empiriſcher Hinſicht kann es jemand ſeyn — ſonſt gäb' es keinen Böſewicht.

am Schönen oder Erhabenen, entweder überhaupt oder in Ansehung gewisser Arten, nicht empfänglich ist. Das Verhältniß der Gemüthskräfte, welche durch das Schöne und Erhabene in Anspruch genommen werden, oder die Beschaffenheit der Organe, welche dabey mitwirken, ist dann zufälliger Weise in ihm so modificirt, daß das Schöne und Erhabene oder gewisse Arten desselben keinen Eindruck auf sein Gemüth machen, oder wenigstens von ihm nicht so beurtheilt werden, wie es unter Voraussetzung anderweiter empirischer Bedingungen der Fall seyn würde. In diesem Sinne sind kleine Kinder, Blöd- oder Wahnsinnige, und ganz ungebildete oder verbildete Personen geschmacklos. Der Geschmack bedarf also, wie alles, was zur ursprünglichen Anlage des Menschen gehört, der Entwickelung und Ausbildung, so daß der Umgang mit den Musen und Grazien den Sinn für das Ästhetisch-wohlgefällige erst völlig ausschließt. Deßhalb unterscheidet man auch mit Recht verschiedene Arten des Geschmacks (z. B. roher, verwilderter, gebildeter, geläuterter, gereifter, veredelter, verfeinerter, verweichlichter, bizarrer, baroker u. s. w. Geschmack), welche Unterscheidungen aber, so wie die Eintheilungen des Geschmacks nach den Völkern (z. B. griechischer, römischer, sinesischer, italienischer, deutscher, englischer, französischer u. s. w. Geschmack) sich insgesammt auf den empirischen Geschmack beziehen. Die Stufen der Cultur nähmlich, auf welchen sowohl einzelne Menschen als ganze Völker stehen können, sind unendlich verschieden und geben dadurch auch dem Individual- und Nationalgeschmack unendliche Mannigfaltigkeit. Es ist dieß aber nicht bloß von der Cultur des Geschmacks selbst,

die man daher auch die äſthetiſche nennt, ſondern von der Cultur überhaupt, alſo die intellectuale und moraliſche mit eingeſchloſſen, zu verſtehen. Denn da alle geiſtige Thätigkeit auf's Genaueſte zuſammenhängt und ein innig verbundenes Ganze ausmacht, ſo iſt auch die Geſchmackscultur nur ein Theil der allgemeinen Geiſtescultur, und als ſolcher durch alle übrigen bedingt. Was daher Seneca (ep. 114. und 115.) über den nachtheiligen Einfluß des Sittenverderbens in einem Volke auf den Geſchmack in der Schreibart bemerkt und gewiſſer Maßen durch ſein eigenes Beyſpiel bewährt, gilt eben ſowohl vom Geſchmack überhaupt; und von dem Einfluſſe der Mode, als einer faſt alle cultivirten Völker beherrſchenden Gewohnheit, auf den Geſchmack haben wir ja tagtäglich die auffallendſten Beyſpiele vor Augen, indem oft bloß um der lieben Mode willen etwas für ſchön oder häßlich erklärt wird *). Darf es uns alſo wundern, wenn der Geſchmack in ſeinen Ausſprüchen ſo veränderlich, und folglich ſo trüglich iſt? — Darum unterſcheidet man auch nicht mit Unrecht den wahren oder echten Geſchmack vom falſchen oder unechten, wiewohl hierbey nothwendig die Frage entſteht, welcher Geſchmack echt oder unecht ſey, d. h. durch welches Merkmahl man beyde unterſcheiden könne. Hierüber ſollen die folgenden Paragraphen Aufſchluß geben.

*) Daher ſieht ſich ſelbſt der kritiſche Geſchichtſchreiber der Künſt genöthigt, «die beſtändige Ebbe und Fluth des herrſchenden Zeitgeſchmacks und der Mode zu ſchildern.» Worte Fiorillo's in der Vorrede zu ſeiner Geſch. der zeichnenden Künſte. B. 1.

§. 52.

Der Geſchmack kann als ein Gemeinſinn betrachtet werden, weil er zwar als Anlage (mithin in tranſcendentaler Hinſicht) bey allen Menſchen ſtatt finden muß (§. 51.), aber in ſeiner Wirkſamkeit (mithin in empiriſcher Hinſicht) vom Gefühle der Luſt und Unluſt abhängig iſt (§. 49.). Es kann daher zwar keine allgemeingültige objective Geſchmacksregel, d. h. kein Princip der Geſchmackslehre, durch welches ein allgemeines Kriterium des Schönen und Erhabenen a priori beſtimmt wäre, aber dennoch eine Kritik der Geſchmacksobjecte, d. h. eine durch empiriſche Regeln geleitete Beurtheilung ſchöner und erhabener Gegenſtände geben.

Anmerkung.

Der Geſchmack als Sinn für das Schöne und Erhabene betrachtet iſt kein gemeiner Sinn (sensus vulgaris) — denn er ſetzt, wiefern er ſich in Beziehung auf gegebene Objecte thätig erweiſen ſoll, eine gewiſſe Cultur der Gemüthskräfte voraus — ſondern ein gemeinſamer Sinn (sensus communis) — denn dieſe Gemüthskräfte kommen allen Menſchen zu und ſtehen ſchon urſprünglich in einem ſolchen Verhältniſſe zu einander, daß dadurch der Menſch des Wohlgefallens am Schönen und Erhabenen empfänglich iſt. Da aber durch dieſes Wohlgefallen der Begriff und die Beurtheilung des Schönen und Erhabenen erſt beſtimmt wird, mithin ſich diejenige Form oder Größe

der Dinge, wodurch ſie ein äſthetiſches Wohlgefallen bewirken, nicht a priori beſtimmen, ſondern nur a posteriori anerkennen läßt, ſo iſt es ein ganz vergebliches Beſtreben, eine allgemein gültige objective Geſchmacksregel ausfindig machen zu wollen, nach welcher man unabhängig vom Gefühl das Schöne und Erhabene erkennen oder wohl gar hervorbringen könnte. Die Äſthetik heißt alſo nicht inſofern Geſchmackslehre, als wollte ſie ein ſolches Princip aufſtellen und mit Hülfe desſelben eine Wiſſenſchaft vom Schönen und Erhabenen entwerfen, um jedermann dadurch in Stand zu ſetzen, das Äſthetiſch-wohlgefällige richtig zu beurtheilen und vollkommen darzuſtellen, ſondern nur in ſo fern, als ſie die tranſcendentalen Bedingungen des Wohlgefallens am Schönen und Erhabenen (die urſprünglichen Gemüthskräfte, die dabey wirkſam ſind, ihr Verhältniß gegen einander und die Art und Weiſe, wie ſie durch das Äſthetiſch-wohlgefällige in Thätigkeit geſetzt werden) aufſucht (§. 1. Anm. 2.) und uns eben dadurch von dem eigentlichen Weſen des Geſchmackes belehrt, wobey dann zugleich der längſt gefühlte Mangel einer allgemeingültigen objectiven Geſchmacksregel durch Nachweiſung ſeiner Quelle als nothwendig anerkannt und ſo allen vergeblichen Bemühungen in dieſer Hinſicht vorgebeugt wird. Aber — dürfte man nun fragen — gibt es denn gar keine Regeln, nach welchen gegebene Geſchmacksobjecte (als Gedichte, Gemählde, Geſänge, Bildſäulen, Gebäude u. d. g.) kritiſirt oder in Anſehung ihres äſthetiſchen Werths beurtheilt werden können? Gibt es gar nichts, wodurch der Geſchmack gelenkt und geleitet, wornach er ſelbſt kritiſirt und vor Abwegen be-

wahrt werden könne? — Allerdings gibt es dergleichen. Denn die Kunst hat durch diejenigen ihrer Priester, denen sie gleichsam ihre heiligsten Geheimnisse anvertraut hat, bereits eine Menge von Gegenständen aufgestellt, deren ästhetischer Werth allgemein anerkannt ist, von denen daher als Mustern des Geschmacks empirische Kriterien und Regeln des Ästhetisch-wohlgefälligen entlehnt werden können. Worauf aber deren Gültigkeit eigentlich beruhe, muß hier noch näher bestimmt werden.

§. 53.

Wenn das ästhetische Wohlgefallen an einem Gegenstande allgemein mittheilbar ist, mithin alle (oder doch die meisten) gebildeten Menschen und Völker in der Beurtheilung eines Gegenstandes als eines solchen, der das Gefühl der Geschmackslust erregt, einstimmen, so läßt sich mit Recht annehmen, daß ein solcher Gegenstand in der That den ursprünglichen Bedingungen des ästhetischen Wohlgefallens gemäß sey, mithin einen hohen ästhetischen Werth habe. Daher werden Gegenstände, an welchen dieses allgemeine, obwohl nur empirische und darum nicht untrügliche Kriterium des Schönen und Erhabenen angetroffen wird, für exemplarisch, kanonisch und klassisch gehalten, indem sie als Muster des Geschmacks zur Norm der Hervorbringung und Beurtheilung anderer Gegenstände derselben Art dienen und deßhalb auch den ersten

Rang in der Reihe der Geſchmacksobjecte behaupten.

Anmerkung.

Die Einſtimmigkeit Vieler oder Aller in Anſetzung eines Urtheils iſt an und für ſich betrachtet kein gültiger Beweisgrund für die Richtigkeit deſſelben; daher wird dieſelbe auch, ſobald von bloßer Erkenntniß eines Objects die Rede iſt, als Beweisgrund mit Recht verworfen (Log. §. 133. Anm. 1. und Met. §. 185.). Aber in Sachen des Geſchmacks iſt jene Einſtimmigkeit allerdings von großem Gewichte, weil hier eigentlich nicht die Rede iſt von der Beſchaffenheit eines Objects in Anſehung der Erkenntniß, ſondern von dem Eindrucke, den es auf das Gemüth in Anſehung des Gefühls der Luſt und Unluſt macht. Je mehr Subjecte in dieſer Hinſicht mit unſerem Gefühl übereinſtimmen, und je gebildeter die Einſtimmigen ſind, deſto mehr Grund iſt da, anzunehmen, unſer Gefühl ſey ein allgemein menſchliches, unſer darauf gegründetes Urtheil alſo ein allgemein gültiges. Denn es beruht jene Einſtimmigkeit auf der allgemeinen Mittheilbarkeit des Wohlgefallens an einem Gegenſtande, obgleich daſſelbe nicht durch bloße Worte, die als ſolche lediglich Begriffe ausdrücken (Log. §. 145. Anm.), ſondern allein durch Mittheilung des Gegenſtandes ſelbſt (durch gemeinſchaftliche Wahrnehmung deſſelben) mittheilbar iſt *). Wenn nun jene allgemeine Mit-

*) Es iſt in der That lächerlich, wenn Reiſebeſchreiber, Journaliſten und die Verfaſſer von anderen Schriften, in welchen von ſchönen oder erhabenen Natur- oder Kunſtproducten die Rede iſt, ſich die bitterſte

theilbarkeit des Wohlgefallens am Schönen und Erhabenen und die daraus hervorgehende möglich größte

---

Mühe geben, durch lange wörtliche Beschreibungen jener Producte ihren Lesern das Vergnügen mitzutheilen, das sie selbst bey der Wahrnehmung empfanden. Den guten Leutchen scheint es gar nicht einzufallen, daß sie dadurch ihren Lesern nur die bitterste Langeweile machen. Der unwissendste Cicerone, der uns die Sachen selbst zeigt, die uns gefallen sollen, thut uns dadurch einen weit größeren Dienst, als jene wenn auch noch so gelehrten Beschreiber. Mit Recht hießen daher solche Herumführer (περιηγηται) bey den Alten (vielleicht nur bey den Sicilliern — Cic. in Verr. Act. 2. l. 4. c. 59.) auch Mystagogen, indem sie in die Geheimnisse der Kunst durch die lebendige Anschauung weit besser einweihen, als jene Beschreiber durch ihre todten Worte. Oder meint man, daß ein Bildergalleriecatalog wohl eben die Dienste leiste, wie die Gallerie selbst? — Es läßt sich aber auch hieraus erklären, warum besonders Künstler so sehr nach allgemeinem Beyfall haschen, und warum sie so empfindlich gegen den Tadel auch nur Einer Stimme im gebildeten Publicum sind. Sie müssen darauf rechnen, daß das wahrhaft Schöne jedermann gefalle, und können die Trefflichkeit ihrer Producte durch nichts anders beweisen, als durch den Eindruck, den sie auf gebildete Gemüther machen. Das Placuisse paucis klingt freylich als Wunsch bescheidener, wie das Placuisse multis oder gar omnibus. Aber im Grunde strebt doch jeder Künstler nach diesem. Man sollte ihm daher auch den Genuß des Beyfalls nicht dadurch zu verleiden suchen, wie es oft der Künstlerneid thut, daß man den größeren Beyfall einen Beyfall der Menge nennt. Denn die Menge besteht doch nicht aus lauter Pöbel, sondern enthält auch Gebil-

Einſtimmigkeit gebildeter Menſchen und Völker in der äſthetiſchen Beurtheilung eines Gegenſtandes als ein allgemeines empiriſches Kriterium des Äſthetiſch-wohlgefälligen betrachtet wird, ſo iſt offenbar, daß 1) deſſen Allgemeinheit nur comparativ iſt, weil ſie auf Induction beruht, dieſe aber in Anſehung des Empiriſchen niemahls vollſtändig ſeyn kann (Log. §. 167. Anm.). Auch hat es immer, ſelbſt unter den ſogenannten Kennern, Leute gegeben, die ſich ein Vergnügen daraus machten, dasjenige, was alle Andere ſchön oder erhaben fanden, mittelmäßig und unbedeutend oder gar erbärmlich zu finden, vielleicht bloß, um ſich ſelbſt und ihren Producten dadurch mehr Werth zu geben *). 2) iſt jenes Merkmahl auch nicht untrüglich, weil der Geſchmack ſelbſt veränderlich und trüglich iſt, und daher ein falſcher oder unechter Geſchmack lange Zeit herrſchend ſeyn kann (§. 51. Anm.). Gleichwohl gibt es kein anderes Kriterium des Äſthetiſch-wohlgefälligen (§. 52.). Wir halten uns daher mit Recht an

---

dete, und der Ungebildete urtheilt oft wohl noch beſſer als der verbildete. Manche Künſtler hohlten daher bey einem ungebildeten Spruchcollegium erſt ein Gutachten ein, bevor ſie ihre Werke dem geſammten Publicum preisgaben.

*) Die Ariſtarchen, die Bave und die Mäve ſind dadurch zum Sprichworte geworden. Auch iſt dieſer Kunſt- (eigentlich Miß-) griff noch immer nicht außer Gebrauch. So nannte noch vor einiger Zeit der holländiſche Dichter Bilderdyk unſers Schiller's Gedichte einen Kothhaufen (Drekhoop). Wer dürfte nun wohl zweifeln, daß deſſen eigene Gedichte ein Perlen- oder Juwelenhaufe ſeyen?

ſolche Gegenſtände, deren äſthetiſcher Werth bereits allgemein anerkannt iſt, und die dadurch in äſthetiſcher Hinſicht ein kanoniſches Anſehen erhalten haben. Sie werden eben deßhalb nicht bloß als Denkmähler (monumenta), ſondern auch als Beyſpiele oder Muſter (exempla s. exemplaria) des guten Geſchmacks von den nachfolgenden Zeitaltern betrachtet und aufbewahrt, indem ſie dieſen als Regel oder Richtſchnur (canon) bey ihren äſthetiſchen Urtheilen und Erzeugniſſen dienen *). — Hieraus geht endlich auch der Begriff des Claſſiſchen hervor. Denn claſſiſch im alten Sinne des Worts heißt bloß das, was in ſeiner Art den erſten Rang behauptet, folglich in äſthetiſcher Bedeutung, was in Anſehung des Geſchmacks ſich als Muſter vor allem übrigen auszeichnet. Claſſiſch kann daher ſowohl der Künſtler ſelbſt als ſein Product heißen, wenn bey-

*) In dieſem Sinne nannten ſchon die Alten Polyklet's Doryphorus, ſo wie Myron's Kuh, κανων, über welche Benennung ſowohl als die beyden Statuen ſelbſt ſich ſehr intereſſante Bemerkungen und reichhaltige Nachweiſungen in Böttiger's Andeutungen u. ſ. w. (Abth. 1. S. 118 ff. und S. 144 ff.) finden. In dieſem Sinne ſagt auch Horaz zu den Piſonen: Vos exemplaria graeca etc. und Plinius (hist. nat. 35, 10.) vom Timanthes: Sunt et alia ingenii ejus exemplaria. Folglich verdienen dieſen Nahmen auf gleiche Weiſe die Mediziſche Venus und der Vaticaniſche Apoll, die Ilias de und die Äneide, die Oden von Pindar und Horaz, die dramatiſchen Werke von Sophokles und Ariſtophanes, die Reden von Demoſthenes und Cicero, die Meiſterwerke von Raphael, Michel Angelo, Mengs u. ſ. w.

de dieſer Bedingung entſprechen *). Man hat aber mit dieſem Ausdruck einen bald zu weiten, bald zu engen Begriff verbunden. Weder alle alte griechiſche und römiſche Schriftſteller dürfen ſo heißen — denn es gibt unter ihnen genug Proletarier — noch können ſie allein auf dieſen Ehrentitel Anſpruch machen — denn es gibt unter den orientaliſchen ſowohl als den neueren occidentaliſchen Schriftſtellern eben ſo gut Claſſiker, und nicht bloß unter den Schriftſtellern (Dichtern und Proſaikern), ſondern auch unter den alten und neuen Künſtlern aller Art **). Claſſicität in

*) Urſprünglich bezog ſich dieſer Ausdruck auf die Claſſen, in welche Servius Tullius das römiſche Volk in Anſehung des Vermögens eintheilte. Liv. I, 42. 43. Daher ſagt Gellius (noct. att. 7, 13.): „Classici dicebantur non omnes, qui in classibus erant, sed primae tantum classis homines, qui centum et viginti quinque millia aeris ampliusve censi erant" — oder nach Livius — „qui centum millium aeris aut majorem censum habebant." — Dann wurde der Ausdruck auf Schriftſteller übertragen. So ſagt Ebendaſelbſt (noct. att. 19, 8.) „Quaerite, an quadrigem et harenas dixerit e cohorte illa dumtaxat antiquiore vel oratorum aliquis, vel poetarum, id est, classicus assiduusque aliquis scriptor, non proletarius." — Wir brauchen aber das Wort nicht bloß von den Urhebern gewiſſer Werke, ſondern durch eine neue Übertragung auch von den Werken ſelbſt, was bey den Alten nicht gewöhnlich war.

**) Die alten Claſſiker haben freylich den großen Vortheil vor den neueren voraus, daß dieſe ſich größten Theils nach oder durch jene gebildet haben, und ſchon die Alterthümlichkeit umgibt ihre Häupter mit einem

der Kunſt iſt demnach nichts anders als Exemplarität und Canonicität. Daß man aber dieſe Ausdrücke vorzugsweiſe von Werken der Kunſt braucht, rührt daher, daß die Kunſt nach dem Idealiſchen oder nach der höchſten Vollkommenheit in der Darſtellung des Äſthetiſch-wohlgefälligen ſtrebt, mithin ein Kunſtproduct nothwendig exemplariſch, kanoniſch oder claſſiſch ſeyn muß, wenn es ein ächtes Kunſtwerk ſeyn ſoll. Ein Naturproduct hingegen braucht ſich gar nicht zum Idealiſchen zu erheben, um in ſeiner Art vollkommen zu ſeyn, und wenn es ſich dazu erhebt (z. B. ein ſchöner Menſch), ſo geſchieht es nur zufälliger Weiſe. Daher muß es auch erſt mit dem Ideale der Schönheit, wie es die Einbildungskraft und das Darſtellungsvermögen des Künſtlers ſchafft (§. 23.), als dem höchſten Muſter des Geſchmacks, verglichen werden, um für exemplariſch oder claſſiſch zu gelten. Ein Naturproduct kann alſo nur analogiſch, d. h. wegen der Ähnlichkeit mit claſſiſchen Kunſtwerken ſo genannt werden *).

---

gewiſſen Heiligenſchein. Auch haben ſie, ſo fern ſie durch Sprache und Schrift darſtellten, durch das allmählige Aussterben ihrer Sprachen einen neuen Vortheil erlangt. Denn dadurch ſind dieſe Sprachen gleichſam ſtereotypiſch geworden, und die in ihnen geſchriebenen Werke bleiben nun ewig jung, während die in neueren noch lebenden Sprachen abgefaßten Werke wegen der fortwährenden Veränderlichkeit dieſer Sprachen nach und nach veralten, und den jüngeren Platz machen müſſen. Darum ſind auch jene tauglicher zu allgemeinen Geſchmacksmuſtern.

*) In ganz anderem Sinne heißen Griechenland und

§. 54.

Als Reſultat der geſammten reinen Geſchmackslehre ergibt ſich nun folgendes: In jedem äſthetiſch-wohlgefälligen Gegenſtande gibt ſich unſerem Gemüth eine gewiſſe Zweckmäßigkeit zu erkennen (§. 14. und 27. nebſt den Anm. zu beyden). Dieſe Zweckmäßigkeit iſt aber nicht objectiv, ſondern bloß ſubjectiv, und wird nicht nach Begriffen, ſondern bloß nach Gefühlen beurtheilt (Ebend. vergl. mit Met. §. 67. Anm. 2.). Ebendarum heißt das Vermögen dieſer Beurtheilung der Geſchmack oder die äſthetiſche Urtheilskraft (§. 50. nebſt den Anm.) zum Unterſchiede von der teleologiſchen Urtheilskraft, deren Verfahren in der Erkenntnißlehre (Met. §. 144 ff.) erwogen worden. Das Princip der Zweckmäßigkeit überhaupt, nach welchem wir Erkenntnißobjecte beurtheilen, iſt alſo zwar a priori, d. h. durch die urſprüngliche Beſtimmung und das davon abhängige Verhältniß der Gemüthskräfte zu einander gegeben; da wir aber, wenn wir nach demſelben urtheilen, daß etwas ſchön oder erhaben ſey, nicht die Beſchaffenheit des

---

Italien claſſiſche Länder, oder man nennt dieſe Länder claſſiſchen Boden und claſſiſche Gegenden, wiewohl auch hier die Beziehung auf die (alte) Kunſt nicht zu verkennen iſt.

Objects durch Supsumtion desselben unter einen Begriff determiniren, sondern eigentlich bloß auf den Eindruck, den das wahrgenommene Object auf das Subject macht, mithin auf den Zustand des Gemüths in der Wahrnehmung reflectiren, so erscheint die Urtheilskraft bey dieser Function bloß als ein contemplatives und nach dem Principe der Zweckmäßigkeit reflectirendes Vermögen.

Geschmackslehre

oder

Aesthetik.

Von

Wilhelm Traugott Krug.

Zweyte Abtheilung.

Wien, 1818.

Im Verlage der Franz Härter'schen Buchhandlung.

Der Aesthetik

zweyter Theil.

Angewandte Geschmackslehre.

§. 55.

Der menschliche Geist vermag nicht bloß ästhetische Ideen zu erzeugen und nach denselben gegebene Objecte zu beurtheilen, sondern auch jene Ideen durch sich selbst zu realisiren, d. h. gegebene Stoffe nach denselben zu bearbeiten und so das Aesthetisch-wohlgefällige in gewissen Producten darzustellen. Dieß geschieht durch Kunst, welche, wiefern sie dabey von Principien der ästhetischen Urtheilskraft oder von Geschmacksregeln geleitet wird, schöne Kunst heißt.

Anmerkung.

Die Kunst selbst ist eigentlich nicht schön, sondern nur ihre Producte. Das Prädicat der Schönheit wird aber auf die Kunst selbst, wiefern sie Kunst des Schönen ist, und sogar auf den Künstler übergetragen; daher der häßlichste Künstler dennoch ein schöner Künst-

Der Aesthetik

zweyter Theil.

Angewandte Geschmackslehre.

§. 55.

Der menschliche Geist vermag nicht bloß ästhetische Ideen zu erzeugen und nach denselben gegebene Objecte zu beurtheilen, sondern auch jene Ideen durch sich selbst zu realisiren, d. h. gegebene Stoffe nach denselben zu bearbeiten und so das Aesthetisch-wohlgefällige in gewissen Producten darzustellen. Dieß geschieht durch Kunst, welche, wiefern sie dabey von Principien der ästhetischen Urtheilskraft oder von Geschmacksregeln geleitet wird, schöne Kunst heißt.

Anmerkung.

Die Kunst selbst ist eigentlich nicht schön, sondern nur ihre Producte. Das Prädicat der Schönheit wird aber auf die Kunst selbst, wiefern sie Kunst des Schönen ist, und sogar auf den Künstler übergetragen; daher der häßlichste Künstler dennoch ein schöner Künst-

ler seyn kann. Da indessen die schöne Kunst nicht bloß das Schöne, sondern das Ästhetisch-wohlgefällige überhaupt producirt, es sey schön oder erhaben oder mit beydem in gewisser Hinsicht verwandt, so ist der Ausdruck schöne Kunst etwas unbequem, indem hierbey das Wort schön in der weitesten Bedeutung für ästhetisch-wohlgefällig genommen werden muß. Weil er aber durch den Sprachgebrauch einmahl sanctionirt ist, so werden wir ihn auch in der Folge beybehalten. Statt schöne Kunst und schöner Künstler sagt man auch wohl schlechtweg oder vorzugsweise Kunst und Künstler (ars et artifex κατ' ἐξοχην), indem sich die Kunst als schöne Kunst gleichsam im schönsten Lichte zeigt und eben dadurch auch dem schönen Künstler einen gewissen Vorzug vor den übrigen Künstlern gibt *).

§. 56.

Da die schöne Kunst durch die Anwendung der durch die ursprüngliche Einrichtung der Gemüthskräfte bestimmten ästhetischen Ideen auf empirisch gegebene Stoffe entspringt, um dadurch jene Ideen zu realisiren (§. 55.), so gehören die philosophischen Untersuchungen über die schöne Kunst in die angewandte Aesthe-

*) Das Wort Künstler bedeutet zuweilen nicht den Schönkünstler überhaupt, sondern den bildenden oder zeichnenden, z. B. wenn Lessing im Laokoon dem Künstler den Dichter entgegensetzt. Dieser Wortgebrauch ist aber nicht zu billigen. Denn der Dichter ist so gut ein Schönkünstler, wie der Mahler und Bildhauer.

tik, und diese ist nichts anders als Philosophie der (schönen) Kunst oder eine philosophische Theorie derselben und kann in dieser Hinsicht auch Kalleotechnik heißen.

Anmerkung.

Wenn man in der Ästhetik mit Untersuchungen über die Kunst und die schönen Künste oder gar eine einzelne schöne Kunst (die Poesie) beginnt, so ist dieß ein wahres Hysteron-proteron, entstanden aus der falschen Voraussetzung, daß die Ästhetik nichts weiter als eine Theorie der schönen Künste oder eine Philosophie der Kunst sey (§. 1. Anm. 3.). Dieser Begriff paßt bloß auf die angewandte Ästhetik. Wenn nun alle schönen Künste darauf ausgehen, das Ästhetisch-wohlgefällige darzustellen, mithin die ästhetischen Ideen durch die eigene Wirksamkeit des menschlichen Geistes zu realisiren, so müssen in der Ästhetik vor allen Dingen die ästhetischen Ideen selbst und die darauf sich beziehenden Geschmacksurtheile nach ihrem ursprünglichen Charakter erwogen werden, ehe man von der Darstellung des Ästhetisch-wohlgefälligen durch die Kunst reden kann. Freylich mag bey der Exposition jener Ideen auf wirkliche Producte der Kunst, so wie der Natur, immerhin Rücksicht genommen werden, um die gegebenen Erklärungen und aufgestellten Grundsätze durch Beyspiele anschaulicher zu machen und zu bestätigen, wobey es auf eine deutliche Einsicht in das Wesen der Kunst noch nicht ankommt. Aber um diese zu erlangen, muß man schon mit den ästhetischen Ideen und den wesentlichen Bedingungen des Ästhetisch-wohl-

gefälligen bekannt seyn; mithin müssen diese erst durch eine möglichst vollständige Analyse und Deduction aus den ursprünglichen Gemüthsanlagen zum deutlichen Bewußtseyn erhoben werden.

§. 57.

Die angewandte Aesthetik als Kalleotechnik (§. 56.) handelt zuerst von der schönen Kunst überhaupt, und sodann von derselben insbesondere, d. h. nach ihren verschiedenen Zweigen, oder von den schönen Künsten. Mithin zerfällt sie wieder in zwey Abschnitte, wovon der erste die allgemeine und der zweyte die besondere Kalleotechnik heißen kann. Die Theorie jeder schönen Kunst im Einzelnen aber (welche man in Beziehung auf die angewandte Geschmackslehre eine individuale Kalleotechnik, und in Beziehung auf die gesammte Geschmackslehlehre eine besondere Aesthetik nennen könnte) bleibt vom Gebiethe der philosophischen Geschmackslehre ausgeschlossen, indem diese bloß den allgemeinen Charakter der schönen Künste zu erwägen hat (§. 3.).

Der angewandten Geſchmackslehre

erſter Abſchnitt.

Allgemeine Kalleotechnik.

§. 58.

Die Kunſt überhaupt (ars, τεχνη) iſt die Geſchicklichkeit eines vernünftigen Weſens auf eine zweckmäßige Weiſe nach frey entworfenen Regeln zu handeln. Dadurch unterſcheidet ſie ſich einerſeits von der Wiſſenſchaft (scientia, επιστημη), vermöge welcher ein vernünftiges Weſen bloß etwas erkennt, anderſeits von der Natur (natura, φυσις), welche auf eine zweckmäßige Weiſe nach nothwendigen Geſetzen wirkt. Die Kunſt iſt aber von beyden abhängig und ſetzt ſie als Bedingungen ihrer Möglichkeit voraus.

Anmerkung 1.

Kunſt und Wiſſenſchaft beziehen ſich beyde auf das, was der Menſch als vernünftiges Weſen vermag, und ſetzen daher ein gewiſſes Vermögen desſelben voraus. Jene bezieht ſich aber auf das, was der Menſch

kann, d. h. durch sein practisches Vermögen oder als practisch-vernünftiges Wesen vermag, diese hingegen auf das, was er weiß, d. h. durch sein theoretisches Vermögen oder als theoretisch-vernünftiges Wesen vermag. Die Kunst hat daher vom Können, die Wissenschaft vom Wissen ihren Nahmen. Jene ist Geschicklichkeit, diese Erkenntniß. Es gibt aber Dinge, die man kann, sobald man sie weiß. Wer da weiß, wie auf einer geraden Linie ein Perpendikel oder ein gleichseitiges Dreyeck errichtet wird, kann es auch. Eben so gibt es Dinge, die man kann, ohne sie zu wissen. So können wir sehen und hören, ohne eigentlich zu wissen, wie es damit zugeht. In beyden Fällen wird keine besondere Geschicklichkeit erfordert. Mithin findet auch der Begriff der Kunst keine Anwendung auf sie. Daher sagt man von Dingen, die jedermann kann: Das ist keine Kunst. Allein es gibt auch Dinge, die man nicht kann, wenn man sie auch weiß, und noch weniger, wenn man gar nichts von ihnen weiß. So weiß mancher, wie eine Uhr oder Mühle gebaut wird, ohne sie darum selbst bauen zu können. Hierzu gehört eine besondere Geschicklichkeit. Mithin findet der Begriff der Kunst auch nur auf solche Dinge Anwendung. Es setzt also die Kunst eine gewisse Erkenntniß oder Wissenschaft von dem, worauf sie sich bezieht und wodurch sie ausgeübt wird, voraus (z. B. die Dichtkunst Kenntniß der Sprache, die Mahlerkunst Kenntniß der Farben, die Baukunst Kenntniß von den Baumaterialien u. s. w.); und da auch die Regeln einer jeden Kunst selbst wieder zum Gegenstand einer Wissenschaft gemacht werden können (woraus die Theorie der einzelnen Künste entspringt): so sind Kunst und

Wiſſenſchaft ſehr genau mit einander verbunden, und darum werden auch beyde Ausdrücke häufig mit einander verwechſelt. Indeſſen wird dadurch ihr Unterſchied keineswegs aufgehoben, da dieſer in dem Weſen des menſchlichen Gemüthsvermögens ſelbſt gegründet iſt (Fund. §. 75)*).

---

*) Bey den Griechen und Römern werden επιστημη und τεχνη, scientia und ars ſehr oft als gleichgeltend gebraucht. So nennt Ariſtoteles (κατηγ. 6. §. 26. ed. Bip.) die Muſik επιστημην, wie die Grammatik, und beyde wurden auch bekanntlich von den Alten zu den artibus liberalibus gezählt. Deßhalb unterſcheidet auch Quinctilian (inst. orat. 2, 18.) artes theoreticas und practicas, und erklärt jene für positas in inspectione i. e. cognitione et aestimatione rerum, qualis est astrologia, folglich für Wiſſenſchaften. Wenn daher Cicero (de orat. 1, 23.) ſagt, artem esse ex rebus penitus perspectis planeque cognitis atque ab opinionis arbitrio sejunctis scientiaque comprehensis, ſo meint er eigentlich auch eine ſolche theoretiſche Kunſt oder eine Wiſſenſchaft, unterſcheidet jedoch anderwärts (de fin. 1, 14.), wo vom Ackerbau die Rede iſt, beyde Ausdrücke (scientia atque ars agricolarum), weil der Ackerbau beydes fordert. — In den bekannten Ausſprüchen: Ars non habet osorem etc. und: Didicisse fideliter artes etc. ſind die Wiſſenſchaften nicht minder als die Künſte gemeint. Darum heißt auch bey den Alten in artis formam aliquid redigere nichts anders als etwas wiſſenſchaftlich bearbeiten, oder einer Erkenntniß die ſyſtematiſche Form geben. Da nun eine Wiſſenſchaft in dieſer Hinſicht eben ſo wie das Kunſtwerk ein freyes und zweckmäßiges Product menſchlicher Thätigkeit iſt, ſo gehört zur Entwerfung und Ausführung eines Sy-

Anmerkung 2.

Die Natur bringt eben sowohl als die Kunst hervor (producit) und das von jener Hervorgebrachte (productum) erscheint uns ebenfalls als etwas Zweckmäßiges (Met. §. 144. und 145.). Da wir aber die Producte der Kunst von den Producten der Natur (oft schon auf den ersten Blick) unterscheiden, so muß auch das Hervorbringen beyder verschieden seyn. Das Hervorbringen der Natur ist nähmlich ein bloßes Wirken nach nothwendigen Gesetzen, die daher auch Naturgesetze heißen, das der Kunst aber ein Handeln nach frey entworfenen Regeln, die daher auch Kunstregeln heißen. Jenes Wirken erscheint uns daher ungeachtet seiner Zweckmäßigkeit als eine instinktartige, vom blinden Trieb abhängige, dieses Handeln aber als eine freye von der Vernunft selbst geregelte Thätigkeit. Wenn wir also die Natur eine Künstlerinn nennen, so betrachten wir sie nach der Analogie der Kunst, indem wir bloß auf die Zweckmäßigkeit ihrer Wirkungen hinsehen (reflectiren) und von der Art und Weise ihrer Wirksamkeit wegsehen (abstrahiren). Diese Analogie dringt sich uns vornähmlich auf bey der Wirksamkeit der Thiere als

---

stems von Erkenntnissen auch eine gewisse Geschicklichkeit oder Kunst, die aber mehr logisch als ästhetisch ist. Denn ästhetisch kann sie nur in stylistischer Hinsicht werden, indem alle Erkenntnisse durch die Kunst der schönen Schreibart sich auch auf eine geschmackvolle oder ästhetisch-wohlgefällige Weise darstellen lassen. Auf diese Art werden Kunst und Wissenschaft wieder durch ein neues Band umschlungen.

derjenigen Naturwesen, welche mir uns selbst am nächsten verwandt sind, indem sie uns wegen ihrer willkührlichen Bewegungen als beseelte Wesen erscheinen (Met. §. 142.). Daher legen wir besonders denjenigen Thieren, welche in ihren Wirkungen einen hohen Grad von Zweckmäßigkeit zu erkennen geben, Kunsttriebe bey; und wenn wir diese Triebe nach unserem Belieben lenken und leiten können, so daß wir den Thieren durch unsere Kunst — indem wir sie abrichten, d. h. durch abgenöthigte Wiederhohlung zu gewissen Thätigkeiten gewöhnen — noch einen höhern Grad von Zweckmäßigkeit in ihren Wirkungen mittheilen: so sagen wir von ihnen, daß sie Künste lernen und Kunststücke, nicht aber Kunstwerke, machen *). Aber diese thierische Kunst ist von der menschlichen dennoch wesentlich verschieden, indem jene nichts weiter ist, als eine von nothwendigen Gesetzen entweder der bloßen oder der durch menschliche Kunst mittelst der Angewöhnung geleiteten Natur abhängige Wirksamkeit, in welcher sich daher auch kein eigenes inneres Streben nach dem Bessern und Höhern, kein Vervollkommnungstrieb, offenbart. Ein

*) Es ist bemerkenswerth, das Kunst-Werk immer im edlen Sinne, Kunst-Stück hingegen oft im verächtlichen Sinne gesagt wird, z. B. von dem, was ein Taschenspieler macht. Der Schauspieler dagegen macht keine Kunststücke auf dem Theater, sondern er macht sich selbst zum Kunstwerk, oder die geschickte Leistung seiner Rolle ist ein solches. Künste machen wird in derselben Bedeutung wie Kunststücke machen gebraucht.

zweckmäßiges Handeln nach frey entworfenen Regeln kommt also allein dem Menschen als vernünftigem Wesen zu, und macht ihn allein zum wahren Künstler. Übrigens können jene Regeln gar wohl eine natürliche Grundlage in den nothwendigen Gesetzen der geistigen und körperlichen Natur haben, z. B. die Regeln der Redekunst in den Gesetzen des Denkens, die Regeln der Baukunst in den Gesetzen der Schwere, die Regeln der Heilkunst in den Gesetzen des Organismes u. d. g. Denn die Thätigkeit des Menschen als eines Naturwesens ist auch immerfort von der Natur abhängig, weil ihm diese mannigfaltige Stoffe, Hülfsmittel und Veranlassungen dazu darbiethet. Dessen ungeachtet heißen jene Regeln frey entworfen, weil der menschliche Geist sich selbst gewisse Zwecke bey seiner Kunstthätigkeit setzt und die Kunstregeln mit mehr oder minder klarem Bewußtseyn nach seinen Vorstellungen von diesen Zwecken aus sich selbst erzeugt. Da nun vermöge dieser Zwecke die Naturdinge, von der Kunst bearbeitet, oft ganz andere Gestalten annehmen: so unterscheiden wir in den meisten Fällen schon durch die bloße Form Kunstproducte von Naturproducten, wenn wir auch die Zwecke selbst noch nicht kennen, um welcher willen sie so geformt sind. So werden oft unter der Erde in Grabmählern oder Ruinen alte Geräthschaften gefunden, deren Gebrauch man nicht kennt, denen man es aber auf der Stelle ansieht, daß sie nicht aus den Händen der Natur kommen, weil ihre Gestalt keine natürliche ist. Sie tragen gleichsam das Gepräge der Menschenkunst so lange an der Stirn, bis die Form von der Natur gänzlich

zerſtört und der Stoff zu neuen Producten von ihr verarbeitet iſt.

§. 59.

Sieht man bey der Kunſt auf die Art und Weiſe, wie ſie den menſchlichen Geiſt beſchäftigt und zur Thätigkeit beſtimmt, ſo erſcheint ſie in ihrer Ausübung entweder als Spiel oder als Arbeit (§. 21. Anm. 2.). Im erſten Falle heißt ſie freye, im zweyten gebundene Kunſt. Eine freye Kunſt, welche auf Darſtellung des Aeſthetiſch-wohlgefälligen, mithin auf Erregung der Geſchmacksluſt gerichtet iſt, heißt eine äſthetiſche oder ſchöne Kunſt (§. 55.).

Anmerkung 1.

Die freyen Künſte (artes liberae s. liberales — ingenuae — bonae), deren man ſonſt gewöhnlich ſieben zählte *), erhielten urſprünglich ihren

*) Nähmlich Grammatik, Arithmetik, Geometrie, Muſik, Aſtronomie, Dialectik und Rhetorik — woraus die εγκυκλιος παιδεια der Alten hervorging (Quinctilian inst. orat. 1, 10.) und wovon im gelehrten Unterricht des Mittelalters die drey erſten das Trivium und die vier letzten das Quadrivium ausmachten; daher der Nahme Trivialſchule. Daß hier nach dem ſchwankenden Sprachgebrauche des Wortes ars (§. 58. Anm. 1.) Künſte und Wiſſenſchaften verwechſelt ſind, liegt am Tage. Dieſelbe Verwechslung hat auch der philoſophiſchen Facultät auf Univerſitäten, die eigentlich eine Facultät der freyen Wiſſenſchaften

Nahmen davon, daß man gewisse Künste (und Wissenschaften) eines freyen, d. h. freygebornen und wohlerzogenen Mannes vorzüglich würdig fand, die übrigen aber größten Theils Sclaven oder andern Leuten aus der niedrigen Volksclasse überließ. Späterhin, nachdem das Zunft- und Innungswesen sich ausgebildet hatte, verstand man unter freyen Künsten auch die unzünftigen, d. h. deren Ausübung durch keine Zunftgesetze beschränkt, sondern jedermann freygelassen war. Nach solchen willkührlichen und zufälligen Merkmahlen läßt sich aber der Begriff einer freyen und ihr Unterschied von der unfreyen oder gebundenen Kunst gar nicht bestimmen. Wir müssen vielmehr andere und tiefer liegende Kriterien aufsuchen. Frey heißen demnach Künste weder in Beziehung auf die Personen, welche sie treiben — denn auch Sclaven können freye Künste üben — noch in Beziehung auf die Gesetze, welche deren Ausübung in bürgerlichen Gesellschaften beschränken — denn auch freye Künste können be-

---

und als solche nicht die unterste nach der scholastisch-politischen, sondern die oberste nach der natürlichen Rangordnung der Wissenschaften ist, den Nahmen Facultas artium (scl. liberalium) und den von dieser Facultät kreirten Doctoren den Nahmen Magistri artium liberalium gegeben. Freye Kunstmeister im eigentlichen Sinne würden Musikmeister, Tanzmeister u. d. gl. seyn. Was aber die an manchen Orten (z. B. in Leipzig) schlechtweg sogenannten Kunstmeister und Kunstknechte anlangt, so hat man bey diesem Ausdrucke nicht einmahl eine gebundene Kunst, sondern nur das Product einer solchen, nähmlich eine Wasserkunst, im Sinne.

ſchränkenden Geſetzen unterworfen werden — noch auch in Beziehung auf die Regeln, nach welchen ein Künſtler handelt — denn dieſe ſind bey allen Künſten frey entworfen, wenn man auf ihren Urſprung ſieht (§. 58. Anm. 2.) — ſondern bloß in Beziehung auf die Art und Weiſe, wie die Künſte bey ihrer Ausübung den menſchlichen Geiſt beſchäftigen und zur Thätigkeit beſtimmen. Erſcheint dieſe Beſchäftigung als Spiel, ſo erſcheint auch die Ausübung der Kunſt ſelbſt als eine freye Thätigkeit, die durch ſich ſelbſt intereſſirt und daher auch den Geiſt zum Beginnen und Fortſetzen derſelben durch ſich ſelbſt beſtimmt oder die ſich ſelbſt in Schwung erhält. Eine ſolche Thätigkeit bedarf theils keines Zwanges, theils leidet ſie denſelben nicht, wenn ſie ganz gelingen ſoll. Folglich heißt auch eine Kunſt, die bey ihrer Ausübung den Geiſt auf ſolche Art beſchäftiget, mit Recht eine freye, z. B. Muſik, Dichtkunſt, Mahlerey, Tanzkunſt, Schauſpielkunſt, und die ſchlechtweg ſogenannten Spielkünſte, welche eine untergeordnete Art der freyen Künſte ausmachen. Es gibt nähmlich zwey Hauptclaſſen derſelben. In der erſten ſtehen die ſchönen Künſte, d. h. diejenigen, welche auf Darſtellung des Äſthetiſch-wohlgefälligen und mittelſt deſſelben auf Hervorbringung der Geſchmackluſt abzwecken, und deßhalb auch äſthetiſche Künſte heißen könnten. Dieſe ſind höhere Spielkünſte; denn wiewohl man deren Ausübung mit Recht ein Spiel nennt (z. B. Clavierſpiel, Flötenſpiel, Schauſpiel), ſo betrachtet man doch dieſe künſtleriſche Thätigkeit als etwas Höheres oder Edleres mit einer beſonderen Gunſt und

Achtung *). In der zweyten Claſſe ſtehen die niedern oder ſchlechtweg ſogenannten Spielkünſte, als die Kunſt des Ballſpiels, Brettſpiels, Kartenſpiels, Kegelſpiels u. d. g.; denn bey dieſen iſt's nur darauf abgeſehen, durch eine ſpielende Thätigkeit ſich ſelbſt und allein (wie beym Grillenſpiel) oder auch zugleich Andern (wie beym Kartenſpiel und allen Geſellſchaftsſpielen, die keinen äſthetiſchen Charakter haben) die Zeit zu verkürzen, und beym Verlaufe derſelben nicht lange Weile (die Laſt des unbeſchäftigten Daſeyns) zu fühlen. Sie ſind alſo ein bloßer Zeitvertreib, oft ſogar ein Zeitverderb, wenn die ohnehin ſchon ſo flüchtige Zeit dadurch nur vertändelt wird, und nicht vielbeſſer, oft wohl noch ſchlimmer, als das Doloe far niente. Mit einem Wort, es iſt bey ihnen bloß auf angenehme Unterhaltung abgeſehen — ſie ſind angenehme Künſte **).

*) Es ſcheint, als wenn um dieſer Achtung willen der Sprachgebrauch es nicht gewagt hätte, die Ausübung aller ſchönen Künſte ein Spiel zu nennen. Wenn man aber dieſen Ausdruck in ſeiner wahren Bedeutung nimmt, ſo iſt die Thätigkeit des Dichters und des Mahlers ihrem Weſen nach ſo gut ein Spiel als die des Tonkünſtlers und des Schauſpielers.

**) Angenehm kann nicht die Kunſt heißen, deren bloßes Product angenehm iſt, wie die Kochkunſt oder Zuckerbäckerkunſt — denn dieſe ſind in der Ausübung mehr unangenehm, als angenehm — ſondern die an und für ſich ſelbſt, alſo in, mit und durch ihre Ausübung, angenehm iſt. Nimmt man das Wort äſthetiſch im weiteren (etymologiſchen) Sinne, ſo ſind alle Spielkünſte äſthetiſch, im engeren aber ſind es nur die ſchönen (§. 1. Anm. 1.). Daß es übrigens bey

Anmerkung 2.

Gebunden heißen Künſte ebenfalls in Beziehung auf die Art und Weiſe, wie ſie bey ihrer Ausübung den menſchlichen Geiſt beſchäftigen und zur Thätigkeit beſtimmen. Erſcheint dieſe Beſchäftigung als Arbeit, ſo erſcheint auch die Ausübung der Kunſt ſelbſt als eine gebundene Thätigkeit, die nur wegen des dadurch erreichbaren Zweckes intereſſirt und daher auch den Geiſt durch dieſen im Anfange und Fortgange derſelben beſtimmt. Eine ſolche Thätigkeit iſt alſo einem gewiſſen Zwange unterworfen, es ſey nun, daß dieſer Zwang von dem handelnden Subjecte ſelbſt oder von einem anderen ausgehe. Denn Zwang findet immer ſtatt, wenn eine Thätigkeit nicht durch ſich ſelbſt intereſſirt und ſich ſelbſt in Schwung erhält, ſondern durch einen anderweiten Zweck als nothwendig beſtimmt iſt. Folglich heißt auch eine Kunſt, die bey ihrer Ausübung den Geiſt nicht als Spiel ſondern als Arbeit beſchäftigt, mit Recht eine

---

Manchen, welche die bloß angenehmen Spielkünſte ausüben, mehr auf den damit oft verknüpften Gewinn, als auf Unterhaltung abgeſehen iſt, und daß ſie deßhalb, wenn der gehoffte Gewinn ſich in baaren Verluſt verwandelt, dieſe Künſte als unangenehme, ja wohl gar als höchſt abſcheuliche verwünſchen, geht dieſe Künſte ſelbſt nichts an; denn alles Angenehme kann unter Umſtänden unangenehm werden. Eben ſo wenn einige dieſer Künſte zugleich den Verſtand üben (wie Damen- und Schachſpiel) oder den Körper (wie Ball- und Billardſpiel), und dadurch einen Vorzug vor den übrigen behaupten, ſo iſt auch dieß nur zufällige Nebenſache.

gebundene z. B. Heilkunst, Rechenkunst, Meßkunst, Kriegskunst, Haushaltungskunst, Staatskunst, und alle mechanischen Künste, welche in der schlechtweg sogenannten Kunstlehre (technologia) betrachtet und auch Handwerke genannt werden *). Es zerfallen also die gebundenen Künste ebenfalls in zwey Hauptclassen. Zur ersten gehören die höheren Arbeitskünste, welche sich auf die Realisirung solcher Zwecke beziehen, die nur unter Voraussetzung eines größeren Maßes von geistiger Kraft und selbst von wissenschaftlicher Bildung glücklich erreicht werden können. Es entsprechen ihnen daher auch auf dem Gebiethe der Erkenntniß besondere Wissenschaften, z. B. den vorhin genannten die Arzneywissenschaft, die Arithmetik, die Geometrie (beyde als bloße Wissenschaften gedacht, die jemand völlig inne haben kann, ohne darum ein geschickter Rechner oder Feldmesser zu seyn), die Kriegs-, Haushaltungs- und Staatswissenschaft. Da nun solche Künste gleich den schönen eines freyen Mannes würdig sind, und ihre Ausübung als etwas Höheres oder Edleres, das Achtung verdient, gewöhnlich keinen Zunft- oder Innungsgesetzen unterworfen ist, so haben sie in dieser Rücksicht auch oft auf den Titel freyer Künste Anspruch gemacht. Wenn man aber den

*) Bloßes Handwerk ist keine einzige Kunst; jede fordert bey ihrer Ausübung auch eine gewisse Kopfarbeit. Das Mehr und Weniger bestimmt hier eigentlich den Unterschied, so daß sich keine recht bestimmte Gränzlinie ziehen läßt. Gewöhnlich nennt man auch nicht alle mechanischen Künste Handwerke, sondern nur die gemeineren und zünftigen.

Begriff einer freyen Kunſt nicht nach zufälligen, ſondern bloß nach weſentlichen Merkmahlen beſtimmt, ſo ſind ſie vielmehr gebundene als freye Künſte. Zur zweyten Claſſe der gebundenen gehören dann die niederen oder ſchlechtweg ſogenannten Arbeitskünſte, als die Tiſchlerkunſt, Sattlerkunſt, Kochkunſt, Müllerkunſt, Bäckerkunſt u. d. gl.; denn ſie beziehen ſich auf ſolche Zwecke, die hauptſächlich durch körperliche Thätigkeit, beſonders der Hände als Maſchinen oder Bewegungswerkzeuge, erreicht werden können, und fordern daher mehr Handarbeit, die oft ſchlechtweg Arbeit heißt, als Kopfarbeit *).

*) Der lateiniſche Ausdruck artes sellulariae s. sedentariae, womit man die niederen Arbeitskünſte oder die ſogenannten Handwerke benennt, bezeichnet ſie nur von Seiten eines zufälligen Umſtandes, des Sitzens auf dem Arbeitsſtuhle. Indeſſen paßt ein ſolches Merkmahl eben ſo gut auf jeden anderen Künſtler, der ſitzend ſpielt oder arbeitet, und ſelbſt auf den Gelehrten, der ſitzend die Kunſt zu denken, zu leſen, zu ſchreiben und zu lehren übt. Daſſelbe gilt auch von dem Ausdrucke Lohnkünſte (artes mercenariae), womit Kant in der Kritik der Urtheilskraft (S. 175. Aufl. 2.) die Handwerke bezeichnet wiſſen will, weil er meint, daß derjenige, welcher eine freye Kunſt übe, in dieſer Thätigkeit ſelbſt Genuß finde, mithin durch keinen Lohn dazu beſtimmt zu werden brauche, der Handwerker aber durch eine ſolche Vergeltung zur Übernahme einer nicht an ſich ſelbſt angenehmen Beſchäftigung gereizt werden müſſe. Allein dieſes Merkmahl paßt ebenfalls nicht nur auf alle, die eine gebundene Kunſt üben (z. B. den Heilkünſtler, den Staats- und Kriegskünſtler), ſondern auch auf freye

Anmerkung 3.

Da nach einer schon oben (§. 21. Anm. 2.) gemachten Bemerkung das Spiel zur Arbeit und die Ar-

---

Künstler (als Mahler, Bildhauer, Architecten), indem die Künstler beyderley Art, wenn sie auch nicht immer gerade um des Lohns willen thätig sind, doch gewöhnlich und gern für das, was sie hervorbringen oder leisten, einen Lohn empfangen, es mag nun dieser bestehen, worin er wolle. Es steht also der freyen Kunst nicht das Handwerk als eine Lohnkunst entgegen, sondern die gebundene Kunst, und beyde können Lohnkünste heißen. Weil aber diejenigen, welche eine freye oder gebundene Kunst von der höheren Art üben, gewöhnlich mehr oder doch zugleich durch den Ehrtrieb geleitet werden, so nennt man den Lohn, den sie empfangen, mit Recht einen Ehrenlohn oder Ehrensold (honorarium), gleich dem Lohne der Gelehrten für ihre Schriften und mündlichen Vorträge, indem Schriftsteller und mündliche Lehrer in der That auch eine Kunst üben, nähmlich die des schriftlichen und mündlichen Vortrags, welche theils zu den gebundenen, theils zu den freyen gehört; zu jenen in Ansehung des Stoffs und der logischen, zu diesen in Ansehung der ästhetischen Form. Da man aber bey einem wissenschaftlichen Werke und mündlichen Vortrage mehr auf den Inhalt und die logische Form sieht, so pflegt man es mit der ästhetischen nicht so genau zu nehmen, obwohl die Vernachlässigung derselben nie zu billigen ist. Was übrigens die Größe des Ehrenlohns anlangt, so kann diese nach keinem bestimmten Maßstabe geschätzt werden. Denn was die freyen und gebundenen Künste der höheren Art produciren, hat eigentlich keinen Markt-, sondern einen Affectionspreis und dieser ist nach dem Grade der Affection bald höher bald niedriger. Daher werden Romanschreiber oft weit besser als ge-

heit zum Spiele werden kann, ſo kann auch 1) der freye Künſtler ſein Geſchäft als bloße Arbeit treiben und dadurch bis zum gebundenen Künſtler der niedrigſten Art, zum bloßen Handwerker, herabſinken. Solche handwerkende freye Künſtler ſind z. B. Muſikanten, die in den Schenken aufwarten und die man daher Bierfiedler nennt, Poeten, die auf jede Veranlaſſung einige Verſe und Reime zu machen bereit ſind, und die man daher nicht einmahl Gelegenheitsdichter ſondern nur Versler und Reimer nennen ſollte, desgleichen manche herumziehende Schauſpieler und Porträtmahler, die gleichſam nur Fabrikwaare liefern und auch dieſe herzlich ſchlecht, indem ſie nichts von einer freyen Geiſtesthätigkeit wiſſen, ſondern nur wegen des leidigen Hungers (eines Zwangs von der härteſten Art) für den kärglichſten Lohn arbeiten. Es kann aber auch 2) der gebundene Künſtler ſein Geſchäft zum Theil als Spiel treiben und ſich dadurch zum freyen Künſtler wenigſtens annähernd erheben. Dieß wird der Fall ſeyn, wenn der gebundene Künſtler mit Geſchmack arbeitet, mithin bey der Arbeit ſeine Thätigkeit zugleich auf Darſtellung des Äſthetiſch-wohlgefälligen gerichtet iſt. Da es nun gewiſſe Künſte gibt, welche einer ſolchen Vereinigung der Geſchmacksluſt mit ihren Producten ganz vorzüglich fähig ſind und daher den Künſtler gleichſam von ſelbſt dazu einladen, ſo kann man dieſe Künſte als gemiſchte (theils freye theils gebundene) anſehen, auf

lehrte Schriftſteller honorirt, ſo wie Katharina II. einem Ballettänzer mehr Gehalt als ihren Generalen geben mußte, weil dieſe nicht — tanzen konnten.

deren nähere Betrachtung wir in der Folge zurückkommen werden *).

§. 60.

Da der ästhetische oder schöne Künstler dasjenige, was seinem Gemüthe vorschwebt, es sey nun etwas äußerlich oder bloß innerlich Wahrnehmbares, durch irgend etwas Aeußeres (Töne, Farben, u. d. g.) auf eine solche Art darstellen soll, daß diese Darstellung durch sich selbst oder unabhängig von allem fremdartigen Interesse ein Gefühl der Lust in uns errege, so kann die ästhetische oder schöne Kunst auch erklärt werden, objectiv als eine durch sich selbst gefallende Art der Darstellung des Innern im Menschen mittelst eines Aeußern, und subjectiv als die Geschicklichkeit in einer solchen Art der Darstellung. Was demnach die schöne Kunst als solche produciren soll, muß entweder unmittelbar etwas Aesthetisch-wohlgefälliges seyn, oder wenigstens mittelbar

*) Wenn man alle Künste in freye, gebundene und gemischte eintheilt, so läuft diese Eintheilung parallel mit der Eintheilung der Wissenschaften, die ebenfalls in diese drey Hauptclassen zerfallen. S. Versuch einer neuen Eintheilung der Wissenschaften zur Begründung einer bessern Organisation für die höhern Bildungsanstalten. Züllichau. 1805. 8.

durch die Darſtellung ein ſolches Object werden (§. 59. nebſt Anm. 1.).

Anmerkung.

Dieſer Satz, welcher aus dem bisher erörterten Begriffe der ſchönen Kunſt nothwendig folgt, iſt als das oberſte Princip der Kalleotechnik oder ſchönen Kunſtlehre anzuſehen, und liegt als ſolches einer jeden Theorie von den einzelnen ſchönen Künſten, die wir in der Folge kennen lernen werden, zum Grunde, ſo daß jede ſolche Theorie (z. B. die Poetik) zeigen muß, wie durch das beſondere Darſtellungsmittel, deſſen eine einzelne ſchöne Kunſt ſich bedient, das Äſthetiſch-wohlgefällige in ihren eigenthümlichen Producten zu erreichen ſey. Man kann jenes Princip auch das Geſetz der Schönheit nennen, wenn man unter dem Schönen im weiteſten Sinne (§. 55. Anm.) das Äſthetiſch-wohlgefällige überhaupt verſteht, den außerdem würde dieſes Geſetz zu eng ſeyn, weil es das Erhabene und das mit dem Schönen und Erhabenen Verwandte ausſchließen würde. Aus jenem Princip aber werden ſich in der Folge verſchiedene andere ergeben, z. B. daß die ſchöne Kunſt nach dem Idealiſchen ſtreben, daß ihre Producte charakteriſtiſch ſeyn müſſen u. d. gl. Dadurch wird auch der Streit über den Vorrang des einen oder andern Grundſatzes von ſelbſt wegfallen. Denn darin kommen doch hoffentlich alle Kunſttheoretiker überein, daß jedes Product der ſchönen Kunſt ein äſthetiſches Wohlgefallen bewirken ſolle, und alle ihre Forderungen beziehen ſich eben darauf zu zeigen, wie und wodurch dieſes geſchehen könne. Wenn nun etwas nicht an und für ſich oder unmittelbar äſthetiſch-wohlgefällig iſt, ſo

wird die schöne Kunst, so fern sie diesen Charakter behaupten und dennoch ein solches Object in ihren Wirkungskreis aufnehmen will, es mittelst der Darstellung selbst zu einem wohlgefälligen Dinge erheben müssen. Mithin ist und bleibt obige Forderung in jeder Hinsicht Hauptgesetz der schönen Kunst und folglich auch Darstellung des ästhetisch-wohlgefälligen Hauptzweck derselben.

§. 61.

Die schöne Kunst setzt demnach voraus theils ein gewisses Darstellungsvermögen, welches von der Einbildungskraft abhängig ist, theils eine gewisse Uebung von Seiten des Künstlers, wodurch das Vermögen in seiner Wirksamkeit zur Fertigkeit erhoben und Virtuosität erzeugt wird.

Anmerkung.

Darstellungsvermögen haben eigentlich alle Menschen; sie würden sonst ihr Inneres gar nicht durch ein Äußeres zu erkennen geben können. Es beruht aber dasselbe auf dem Zusammenhange des theoretischen und practischen Gemüthsvermögens überhaupt (Fund. §. 75.), vermöge dessen die Thätigkeit des letzten ein Zeichen oder Darstellungsmittel für die Thätigkeit des ersten werden kann. So ist das Sprechen als Articuliren der Töne eine transeunte oder practische Thätigkeit des Menschen, welche eine immanente oder theoretische Thätigkeit desselben, das Denken, bezeichnet, die Sprache also ein Darstellungsmittel der Gedanken und das Sprachvermögen ein Darstellungsvermögen durch articulirte Töne. Der Stumme, der

bloß geſticulirt ſtatt zu articuliren, mithin durch Geſticulation als eine andere Art der practiſchen Thätigkeit ſpricht, braucht ſeine Mienen und Geberden als ein ſolches Darſtellungsmittel, und wenn er ſchreiben oder mahlen kann, welches wieder andere Arten transeunter Thätigkeit ſind, ſo braucht er die Schriftzüge oder Pinſelſtriche dazu. Kurz alle Darſtellung iſt nur durch Verknüpfung einer doppelten Thätigkeit, deren jeder Menſch fähig iſt, möglich. Das Darſtellungsvermögen läßt aber wie jedes andere Gemüthsvermögen verſchiedene Grade zu, und ſeine Wirkſamkeit iſt durchaus abhängig von der Einbildungskraft, ſowohl der reproductiven oder wiederhohlenden, welche dem Gemüthe mannigfaltigen Stoff zum Darſtellen gibt, als der productiven oder ſchöpferiſchen, welche dieſen Stoff durch neue Bildungen ins Unendliche vermannigfaltigt und eben dadurch nicht bloß die Darſtellungsobjecte, ſondern auch die Darſtellungsmittel vervielfältigt *). Je lebendiger alſo die Einbildungs-

*) Manche nennen die reproductive Einbildungskraft ſchlechtweg Einbildungskraft, die productive aber Phantaſie oder Bildungskraft, und meinen, der ſchöne Künſtler bedürfe eigentlich nur dieſer. Allein das Wirken der letzten iſt eben ſowohl ein In-ſich-hinein-bilden des Gemüthes, als das Wirken der erſten, und wer in der Fieberhitze Abweſendes oder Vergangenes als gegenwärtig ſieht, phantaſirt eben ſowohl als der, welcher noch nie geſehene und gehörte Dinge träumt. Nun iſt zwar die Productivität der Einbildungskraft bey einem ſchönen Künſtler die Hauptſache, weil er ſonſt nicht urſprünglich (originaliter), ſondern nur nachmachend

kraft in einem Subjecte wirkt, desto energischer wird auch sein Darstellungsvermögen seyn, indem er sich zur Darstellung nicht bloß erweckt fühlt, sondern ihm auch diese durch die Energie der Einbildungskraft erleichtert wird. Aber die Darstellung hat auch ihre mechanischen Schwierigkeiten, welche gleichsam in der Sprödigkeit des rohen Stoffs liegen, der zum Darstellungsmittel gebraucht werden und deßhalb eine gewisse Form annehmen soll. Die Sprache z. B. deren sich der Dichter, die Maßen, deren sich der Bildner, die Farben, deren sich der Mahler bedient, um, jeder auf seine Weise, Inneres äußerlich darzustellen, haben in der Behandlung ihre eigenen Schwierigkeiten, die nur durch Übung überwunden werden können, indem diese das bloße Vermögen in Fertigkeit verwandelt. Hieraus entsteht dann die Künstlertugend (virtus artistica s. aesthetica) oder die Virtuosität, welche also nicht bloß dem kunstfertigen Musiker, der im engeren Sinne Virtuos heißt, sondern überhaupt jedem Künstler zukommt, der es in der Ausübung seiner Kunst zu einer solchen Fertigkeit gebracht hat, daß er auch das Schwierigste mit Leichtigkeit ausführt. Durch diese Leichtigkeit in der Production gewinnt

---

(imitative) darstellen oder bloß copiren würde; aber die Reproductivität ist ihm nicht minder nothwendig, weil ohne sie gar kein Stoff zu neuen Bildungen vorhanden seyn würde. Würde wohl z. B. der, der immer in kahlen und flachen Steppen gelebt und auch nicht einmahl ein Bild von einer schönen Landschaft gesehen hätte, im Stande seyn, eine solche darzustellen?

das Product ſelbſt den Schein einer größeren Freyheit, indem alsdann die Darſtellung des Künſtlers zwar pünctlich, aber doch nicht peinlich iſt, ſo daß man ihr nicht das Mühſame der Schule oder den Zwang der Regeln anſieht, wodurch das freye Spiel der Gemüthskräfte in der Contemplation des Products geſtört werden würde *). Zugleich ſcheint es aber auch, als wenn das Product gar nicht anders als ſo, wie es iſt, ſeyn könnte, als wenn der Künſtler, durch ſeine innere Natur getrieben, gerade dieß hätte produciren müſſen. Mithin vereinigt ſich dann auf eine wundervolle Weiſe der Schein der Kunſtfreyheit mit dem Scheine der Naturnothwendigkeit in einem und demſelben Producte **).

---

*) Um dieſer Störung willen mißfallen ſo viele Sonette, beſonders in unſerer etwas ſchwerfälligen und reimarmen Sprache. Man ſieht es den meiſten Gedichten dieſer Art an, wie viel Mühe es gekoſtet hat, Gedanken und Empfindungen gerade in dieſe Zahl von Verſen und Reimen nach dieſer beſtimmten Anordnung einzuzwängen oder auch auszurecken. Die Darſtellung mißfällt alſo um ihrer Peinlichkeit willen. In einer Sprache hingegen, die ſo biegſam, geſchmeidig und reich an Reimen iſt, wie die italieniſche, iſt eine ſolche Darſtellungsform weit leichter, und gewinnt eben dadurch den Schein größerer Freyheit.

**) Wenn man ſagt, die Natur ſey ſchön, wenn ſie als Kunſt — und die Kunſt, wenn ſie als Natur erſcheine, ſo heißt dieß wohl nichts anders als, die Natur nehme in ihren ſchönen Producten den Schein der Freyheit und die Kunſt den Schein der Nothwendigkeit an. Das Letzte iſt aus dem Obigen klar. Das Erſte aber erhellet daraus, daß die Natur, wenn ſie Schönes hervorbringt, dem Effecte nach mit dem Zwe-

§. 62.

Die schöne Kunst kann auch eine Kunst des Genies genannt werden. Genie überhaupt ist nähmlich eine besondere Modification der Gemüthskräfte, wodurch dieselben in ihrer Wirksamkeit durch sich selbst auf eine eigenthümliche Weise productiv sind. Eine solche Modification ist vornähmlich in Ansehung derjenigen Gemüthskräfte, welche zur Ausübung der schönen Kunst nöthig sind, erforderlich, in welchem Falle das Genie ästhetisches Genie, auch schlechtweg Kunst- oder Künstlergenie heißt, indem dadurch die Natur selbst dem schönen Künstler die ästhetischen Regeln für seine Kunst an die Hand gibt. Das Genie ist daher in seinen Productionen original, wird aber erst dadurch wirklich musterhaft (exemplarisch, kanonisch oder classisch), daß es sich mit dem Geschmack in der Production vereinigt (§. 50. bis 53.).

Anmerkung 1.

Die ursprünglichen Gemüthskräfte kommen in der Erfahrung an einzelnen Subjecten mit den mannigfal-

---

cke der Kunst — Darstellung des Ästhetisch-wohlgefälligen — harmonirt, wodurch das Nothwendige (z. B. eine schöne Blume) den Charakter des Zufälligen annimmt oder ein freyes Spiel des Zufalls — gleichsam ein Glückswurf der Natur — zu seyn scheint.

tigſten Modificationen vor, die alſo zwar empiriſch ſind, deren Entſtehung aber ſich nicht immer aus den allmähligen Einwirkungen der Erfahrungsgegenſtände auf das Gemüth begreifen läßt, weil manche derſelben ſich ſchon im zarteſten Alter zeigen und unter ſonſt gleichen Umſtänden (bey gleicher Abſtammung, Erziehung u. ſ. w.) bald vorhanden ſind, bald fehlen. Solche Gemüthsbeſtimmungen ſind alſo zwar nicht als urſprüngliche im ſtrengen Sinne des Worts (tranſcendentale — denn ſonſt müßten ſie allen Menſchen ohne Ausnahme zukommen — Fund. §. 70.), aber doch auch nicht als erworbene, ſondern vielmehr als angeborne, d. h. zugleich mit dem Individuum ſelbſt, dem ſie zukommen, entſtandene Beſtimmungen zu betrachten. Zu dieſen Modificationen der Gemüthskräfte gehört auch jene wundervolle Eigenthümlichkeit gewiſſer Günſtlinge der Natur, die wir mit dem Nahmen Genie bezeichnen, weil dem Menſchen, dem ſie zukommt, ein höherer Genius (gleich dem des Sokrates) beyzuwohnen ſcheint, der ihn bey ſeiner Thätigkeit unterſtützt, lenkt und leitet*). Ein ſolcher Menſch zeigt nähmlich in ſeiner Wirkſamkeit eine ungewöhnliche Energie, vermöge welcher er theils mehr

*) Man ſagt von einem ſolchen Menſchen ſowohl, er ſey ein Genie, d. h. ein geniales Weſen, als, er habe Genie, d. h. Genialität. Beyde Ausdrücke ſagen alſo im Grunde einerley. Jener bezeichnet das Genie als etwas Selbſtſtändiges, dieſer als etwas Anhängendes, ohne allen ſpecifiſchen oder gradualen Unterſchied. Solche Unterſchiede laſſen ſich nur durch Beywörter bezeichnen z. B. poetiſches, philoſophiſches Genie — Genie der erſten, zweyten Größe.

als andere leistet, theils was er leistet, auf eine eigenthümliche Art leistet, so daß Andere mit aller Anstrengung es ihm hierin nicht gleich thun können. Das Genie als solches ist also niemahl passiv oder bloß empfangend; es ist stets productiv oder schaffend, ob es gleich dieß in verschiedenem Grade seyn kann. Daß nun diese Genialität nicht ursprünglich überhaupt sey, erhellet eben daraus, daß sie nicht allgemein und nothwendig, sondern bloß particular und zufällig ist. Denn sie findet nur bey einzelnen Lieblingen der Natur statt, und der Mensch kann ohne sie seiner Bestimmung als Mensch vollkommen entsprechen *). Daß sie aber etwas Angebornes (innatum s. ingenitum — daher ingenium) gleichsam Individual-ursprüngliches sey, erhellet daraus, daß sie weder durch fremde Bemühung (Erziehung und Unterricht) mitgetheilt, noch durch eigene Anstrengung (Fleiß und Studium) errungen werden kann **). Sie ist daher auch

*) Die Genialität ist nur dadurch, daß sie nicht allgemein und nothwendig ist, Genialität. Man kann sogar behaupten, daß es ein Unglück für die Menschheit wäre, wenn Alle oder auch nur die Meisten Genies wären.

**) Hiermit steht nicht im Widerspruch, was Hegewisch in seiner Geschichte der gracchischen Unruhen. (S. 11.) sagt: «Die größten Genies im Denken und Handeln sind diese großen Genies durch keine andere Ursache geworden, als weil sie starke Neigungen, große Leidenschaften hatten, die sie zu den großen Anstrengungen ihrer Kräfte vermochten.» — Denn die Kräfte mußten schon da seyn (daher es richtiger heißen würde: zur Anstrengung

wie alles Urſprüngliche, es heiße ſo in allgemeiner oder individualer Beziehung, unerklärbar und unbegreiflich *). Sie iſt ferner ein freyes Geſchenk der Natur und gehört daher zu den Naturgaben oder natürlichen Talenten eines Individuums **). Sie

---

ihrer großen Kräfte) und jene Neigungen und Leidenſchaften ſind die gewöhnlichen Begleiterinnen des Genies, mithin auch Erweckungsmittel deſſelben. Solche Mittel ſind aber auch fremde und eigene Bildung, deren das Genie ebenfalls bedarf, wenn es nicht verkrüppelt werden oder verborgen bleiben ſoll. Der göttliche Funke muß hervorgelockt werden, wenn er in lichte Flammen auflodern ſoll.

*) Die Erklärungen der Genialität aus phyſiſchen Gründen (z. B. aus einer höheren Reitzbarkeit des Nervenſyſtems oder nach der Galliſchen Kraniologie aus dem größeren Umfange gewiſſer Gehirntheile, welche die organiſchen oder materialen Bedingungen gewiſſer Geiſtesfunctionen ſeyen, wodurch auch eine größere Intenſität oder Stärke in dieſen Functionen ſelbſt bewirkt werde) erklären eigentlich nichts. Denn abgeſehen von der Unerweislichkeit der Richtigkeit dieſer Erklärungen, ſo entſteht die neue Frage: Woher die höhere Reitzbarkeit der Nerven oder die größere Ausdehnung der Organe in gewiſſen Subjecten? worauf dann keine Antwort möglich iſt. Man könnte daher die Genialität mit der Electricität vergleichen und ſagen, wie dieſe nur in, mit und durch gewiſſe Körper erſcheine, ſo jene nur in, mit und durch gewiſſe Geiſter.

**) Man hat neuerlich oft dagegen proteſtirt, daß das Genie auch Talent genannt werde, und zwar aus Furcht es möchte dadurch mit dem guten Kopfe, der Gelehrigkeit oder großen Faſſungs-

ist endlich nicht bloß auf Eine Gemüthskraft oder einen gewissen Theil menschlicher Wirksamkeit beschränkt, sondern sie kann sich auf alle erstrecken, sobald nur überhaupt Productivität in irgend einer Art unserer Thätigkeit möglich ist. Man kann daher zuvörderst unterscheiden die allgemeine Genialität (ingenium universale) und die besondere (particulare). Ob aber die allgemeine in einem Individuum statt finden, ob also jemand ein Universalgenie im strengen Sinne des Worts heißen könne, ist eine andere Frage, die schwerlich zu bejahen seyn dürfte. Wenigstens hat die Erfahrung noch kein Beyspiel der Art aufgestellt *). Die natürliche Beschränkung des

---

Kraft (capacitas) verwechselt werden. Allein diese Verwechselung ist gar nicht möglich, sobald man nur mit den Worten die gehörigen Begriffe verbindet. Talent (von ταλαντον, Wage, Gewicht, auch Geldsumme von größerem, wiewohl verschiedenem Werthe) ist ein bildlicher Ausdruck, der im Allgemeinen jede vorzügliche Gabe, womit die Natur einen Menschen ausgestattet hat, bezeichnet. Das Talent kann also seyn entweder Genie, wenn es sich durch große und eigenthümliche Productivität, oder guter Kopf, wenn es sich durch große Kapacität ankündigt. Talent ist folglich genus, Genie, species. Mithin kann man mit vollem Rechte sagen, Genie ist Talent, aber nicht umgekehrt: Talent ist Genie; denn es kann auch bloß guter Kopf seyn (Log. §. 98. Anm. 2.).

*) Wenn Leibnitz von Manchen ein Universalgenie genannt worden, so bezieht sich dieser Ausdruck bloß auf die Universalität in der Erkenntniß oder Wissenschaft. Denn in der schönen Kunst hat L. nichts geleistet, und daß er sich auch in der Poesie, Mahlerey,

menſchlichen Geiſtes ſcheint daher nur particuläre Genialität zuzulaſſen. In dieſer Hinſicht unterſcheidet man nun ferner das wiſſenſchaftliche oder Gelehrtengenie (ingenium scientificum s. doctrinale) und das Kunſt- oder Künſtlergenie (ingenium technicum s. artisticum) und bezieht den letzten Ausdruck gewöhnlich nur auf die ſchöne Kunſt, ſtreitet auch wohl gar über den Vorzug des Einen vor dem Andern. Allein es liegt hierbey eine durchaus fal-

---

Muſik u. ſ. w. als Genie würde gezeigt haben, wenn er nur gewollt hätte, iſt wenigſtens unerweislich. Daher kann auch Michelangelo nicht ein Univerſalgenie heißen. Denn wenn er auch als Bildner, Mahler, Baukünſtler, und ſelbſt als Dichter ſich hervor that, ſo hat er doch in den übrigen Künſten und den Wiſſenſchaften, die Anatomie etwa ausgenommen, nichts geleiſtet. Nach der vorhin berührten Gallſchen Theorie aber ließe ſich ſogar ein phyſiſcher Grund nachweiſen, warum es kein Univerſalgenie geben könne. Denn da nach derſelben die Genialität von der großen Entwickelung gewiſſer Gehirntheile als Organe geiſtiger Thätigkeiten abhängen würde, ſo müßte der größere Umfang des einen oder einiger Organe die Entwickelung der übrigen beſchränken, wenn nicht die gleichmäßige Entwickelung aller Organe das Gehirn und durch daſſelbe auch den Schädel zu einer enormen Größe anſchwellen ſollte. Ein Schädel dieſer Art könnte auch weder Erhöhung noch Vertiefung haben, weil dieſe von der ungleichen Entwickelung der Organe abhängen ſollen, müßte alſo nicht bloß ungeheuer groß, ſondern auch vollkommen rund ſeyn. Sonach würde der Kopf eines echten Univerſalgenies ausſehen, wie ein — Waſſerkopf.

sche Ansicht vom Genie zum Grunde, welche zu berichtigen sich wohl der Mühe verlohnt, obgleich die ausführliche Untersuchung über das Genie eigentlich in die Anthropologie gehört. Es gibt nähmlich 1) genau gesprochen gar kein wissenschaftliches Genie als Gegensatz des Kunstgenies, sondern alles Genie ist einzig und allein Kunstgenie. Wenn das Genie sich auf dem Gebieth der Erkenntniß wirksam beweist, so geschieht dieß durch eine eigenthümliche Geschicklichkeit, einen durchdringenden Blick und eine ungemeine Gewandtheit des Geistes im Herbeyschaffen und Ausbilden des Stoffs der Wissenschaft, mithin durch Kunst. Denn es ist ein Können, was nicht jeder kann, wenn er auch noch so viel weiß. Wenn daher Schiller in Beziehung auf das Genie sagt,

Die schöpferische Kunst umschließt mit stillen Siegen
Des Geistes ungemeßnes Reich —

so gilt dieß von der schöpferischen Kunst des Mathematikers, des Physikers, des Philosophen so gut als von der des Dichters, des Mahlers, des Musikers. In ihnen allen wirkt, wenn sie anders wahre Genialität haben, auch wahres Kunstgenie, wiewohl in jedem auf eigene Weise. Denn es bezieht sich 2) der Ausdruck Kunstgenie nicht bloß auf die schöne, sondern auf alle und jede Kunst, sie sey frey oder gebunden, schön oder nicht schön (§. 59. nebst den Anm.). Oder waren die Erfinder der Buchstabenschrift, der Buchdruckerey, des Schachspiels, der Pendeluhren und anderer künstlichen Maschinen, waren Staatsmänner und Feldherren, wie Cyrus, Moses, Solon, Perikles, Themistokles, Epaminondas, Agesilaus, Philip-

pus Alexander, Hannibal, Scipio, Sylla, Pompejus, Caeſar, Carl, Heinrich und Friedrich, waren endlich Männer, wie Sokrates, Plato, Ariſtoteles, Hippocrates, Archimedes, Luther Copernicus, Bako, Harvey, Galilei, Kepler, Newton, Leibnitz, Euler und Kant durch ihre eigenthümliche Productivität im Denken oder Handeln nicht eben ſo gut wahre Kunſtgenies als Homer, Pindar, Sophokles, Phidias, Apelles, Demoſthenes, Cicero, Roſcius und andere auf dem Gebieth der ſchönen Kunſt emporragende Genien? — Es muß demnach, wenn vom Genie die Rede iſt, immer nur an das Kunſtgenie gedacht werden. Denn nicht durch vieles Wiſſen, ſondern durch vieles Können, es ſey worin es wolle, bekundet ſich das Genie. Zeigt ſich alſo das Genie auf dem Gebieth der freyen Kunſt und zwar ſofern ſie ſchön (äſthetiſch) iſt, ſo heißt es äſthetiſches Genie, welches wieder nach den verſchiedenen Zweigen der ſchönen Kunſt poetiſch, plaſtiſch, muſikaliſch u. ſ. w. ſeyn kann. Nur wiefern die ſchöne Kunſt auch ſchlechtweg Kunſt heißt (§. 55. Anm.), kann man das äſthetiſche Genie ebenfalls ſchlechtweg ein Kunſtgenie nennen. Zeigt ſich hingegen das Genie auf dem Gebieth der gebundenen Kunſt, ſo kann es hier auf die mannigfaltigſte Weiſe wirkſam ſeyn. Es kann ſich z. B. in der Kunſt, Staaten oder Heere zu führen und durch beydes große Veränderungen in der Welt zu bewirken, hervorthun. Dann erſcheint es als Staatsmanns-, Krieger- oder Heldengenie (ingenium politicum — militare s. heroicum), wofür man auch pragmatiſches Genie ſagen könnte *). Es kann ſich aber auch in der

*) Nicht practiſches Genie, weil practiſch in der

Kunst, die Wissenschaften zu bearbeiten, zu erweitern und zu vervollkommnen, hervorthun, theils durch

---

engeren und gewöhnlicheren Bedeutung so viel als moralisch heißt, und ein moralisches Genie ein Unding seyn würde. Zwar haben manche wohl auch von einem Tugendgenie geredet und gemeint, Socrates, Jesus und andere wegen ihrer Tugend berühmte Männer möchten wohl Genies dieser Art gewesen seyn. Da es aber bey der Tugend eigentlich nur auf's Wollen ankommt, um zu können, was man will, das Wollen des Rechten und Guten aber in jedermanns Freyheit steht, so bedarf es zur Tugend nicht nur keines Genies, sondern es würde auch dadurch die Tugend aus dem Gebiethe der Willensfreyheit gerissen, mithin vernichtet. Ein practisches, d. h. moralisches Genie kann es also nicht geben, wohl aber ein pragmatisches, welches Hegewisch in der vorhin angeführten Schrift (S. 17.) in Beziehung auf den älteren Scipio sehr treffend so beschreibt: «Sein Genie bestand in einer Art von Begeisterung, womit er große Dinge unternahm, in dem schnellen und richtigen Blicke, womit er die Mittel entdeckte, seine Zwecke zu erreichen, in der Geschicklichkeit, womit er diese Mittel zu verbinden und anzuwenden wußte, in der Entschlossenheit und dem Muthe, womit er alles unerachtet der größten Schwierigkeiten, die er antraf, ausführte, in der Verachtung alles Gewöhnlichen und Hergebrachten, selbst der Formalitäten, die Gesetze und Herkommen vorschrieben, so oft sie ihm hinderlich waren, oder so oft er nur durch ihre Verletzung seine Zwecke, die aber immer groß und gut waren, erreichen konnte.» — Pragmatisches Genie kann übrigens nicht bloß der Staatsmann und der Krieger, sondern überhaupt jeder Geschäftsmann, der Ökonom, der Arzt, der Sachwalter, der Erzie-

glückliche Beobachtungen und Verſuche (als obſervirendes oder experimentirendes Genie) theils durch tiefſinnige Unterſuchungen und Combinationen (als ſpeculatives Genie) theils durch glückliche Aufſpürung und Berichtigung fremder Fehler und Irrthümer (als kritiſches Genie) theils durch logiſche Anordnung und organiſche Geſtaltung der Erkenntniſſe (als ſyſtematiſches Genie). Wenn und wiefern aber das Genie ſich durch wohlgefällige Darſtellung der Erkenntniſſe im mündlichen oder ſchriftlichen Vortrage auszeichnet, handelt es als äſthetiſches Genie, ohne jedoch den höheren Schwung nehmen zu können, der ihm in freyer Darſtellung des Äſthetiſch-wohlgefälligen geſtattet wäre *). Und da

---

her, ſelbſt die Hausmutter als Erzieherinn ihrer Kinder und Führerinn ihres Hausweſens zeigen; ja es wird die letzte in dieſer Sphäre, die ihr ſchon die Natur angewieſen hat, ihre Genialität weit beſſer darlegen und ſich als Künſtlerinn beweiſen können, als wenn ſie Verſe macht, Romane ſchreibt und aus dem Griechiſchen oder Spaniſchen überſetzt, um auch als äſthetiſches Genie zu glänzen.

*) Das wiſſenſchaftliche Kunſtgenie — denn ſo müßt' es eigentlich vollſtändig heißen — hat ſich der Erfahrung zu Folge bald auf die eine bald auf die andere Art kund gethan, und es verräth große Einſeitigkeit oder Parteylichkeit, wenn man nur eine einzige Art der Genialität als die echte anerkennen will. Wenn z. B. Plato als ſpeculatives und äſthetiſches Genie glänzt, ſo iſt Ariſtoteles als kritiſches und ſyſtematiſches Genie nicht minder preiswürdig. Und wenn Kant als ſpeculatives Genie durch bloße Combinationen in ſeiner Naturgeſchichte des Himmels manches anti-

ſelbſt aus mechaniſchen Arbeiten durch Erfindung neuer Werkzeuge und Methoden eine gewiſſe Genialität hervorleuchten kann, ſo würden wir kein Bedenken tragen, auch das mechaniſche Kunſtgenie unter die verſchiedenen Claſſen des Partikulargenies aufzunehmen, ohne noch darauf hinzuſehen, daß eben dieſes Genie dem pragmatiſchen und wiſſenſchaftlichen und ſelbſt dem äſthetiſchen Kunſtgenie ſehr oft als Begleiter und Unterſtützer zur Seite geht *). — Was nun eben

---

cipirte, was Herſchel als obſervirendes Genie ſpäterhin durch ſeine Entdeckungen am Himmel beſtätigte, wer darf es wagen, dieſem die Palme der Genialität zu entreißen, um jenen allein damit zu ſchmücken? Oder iſt das experimentirende Genie eines Lavoiſier nicht eben ſo viel werth, als das ſpeculative eines bloßen Naturphiloſophen? Sollte man nicht in der Schätzung des wiſſenſchaftlichen Kunſtgenies eben ſo gerecht ſeyn, wie in der des äſthetiſchen, wo man es z. B. keinem Dichter zum Vorwurf macht, daß er nicht in allen Dichtungsarten auf gleiche Weiſe groß iſt, und ſeine Gedichte nicht auch in Muſik ſetzen kann, ſo wie keinem Mahler, daß er im landſchaftlichen Fache nicht eben ſo groß wie im hiſtoriſchen iſt, noch ſeine Figuren auch in Marmor oder Erz darſtellen kann? — Wollte man übrigens das wiſſenſchaftliche Kunſtgenie eben ſo nach den Zweigen der Wiſſenſchaft, wie das äſthetiſche nach den Zweigen der ſchönen Kunſt, eintheilen, ſo könnte man auch mit Recht das philologiſche, hiſtoriſche, mathematiſche, philoſophiſche u. ſ. w. unterſcheiden.

*) Wer z. B. bedenket, daß Archimedes ſeinen Ruhm faſt eben ſo ſehr ſeinen mechaniſchen Erfindungen als ſeinen mathematiſchen Combinationen verdankt, und beyde recht eigentlich bey ihm Hand in

dieſes äſthetiſche oder ſchlechthin ſogenannte Kunſtgenie anlangt, ſo kann es freylich weder ſelbſt ſeine regelmäßige Handlungsweiſe in der Production auf eine beſtimmte Weiſe darlegen, noch kann ſie ihm von Andern ſo nachgewieſen und abgelernt werden, daß dieſe ohne eigene Genialität auf gleiche Art produciren könnten. Daher pflegen auch ſchöne Künſtler, wenn ſie von ihrer eigenthümlichen Thätigkeit Rechenſchaft geben ſollen, ſich lediglich auf den Gott in ihrem Buſen zu berufen (Est deus in nobis, agitante calescimus illo), indem ſie bey ihren Productionen, wie von einem höheren Weſen, das ihnen ſelbſt unbewußt die Regel an die Hand gibt, geleitet und getrieben werden. Den Producten des äſthetiſchen Genies läßt ſich eben darum die Genialität gleichſam leichter anſehen, als den Producten des wiſſenſchaftlichen Kunſtgenies, die ſchon ihrer logiſchen Form wegen mehr das Anſehen des Fleißes und der Anſtrengung an ſich tragen und ſogar fehlerhaft werden, wenn etwa dieſer Schein durch kühne Ungebundenheit im Gedankengange und Vortrage vertilgt werden ſoll. Dieß iſt auch der Grund, warum der regelmäßige Gang, wel-

---

Hand gingen, oder daß Herſchel ein eben ſo geſchickter Glasſchleifer und optiſch-mechaniſcher Künſtler als Beobachter des Himmels und dieſes zum Theil wenigſtens durch jenes iſt, oder daß Vogler ein nicht minder geſchickter Orgelbauer als Orgelſpieler iſt, und dieſes vielleicht ohne jenes nicht ſo vollkommen ſeyn würde — der wird hoffentlich nicht bezweifeln, daß neben den übrigen Arten der Genialität die mechaniſche ihren Platz recht würdig behaupten könne.

chen das wissenschaftliche Kunstgenie bey seinen Erzeugnissen nimmt, hinterher von ihm selbst oder von Anderen leichter bezeichnet und das, was es producirt hat, von diesen so in sich aufgenommen werden kann, daß es scheint, als könnte auf dem Gebiethe der Wissenschaften Fleiß und Gelehrigkeit gleiche Einsicht mit dem Genie erwerben und Producte von gleichem Werthe liefern (nach dem Sprichworte: Labor improbus omnia vincit), was auf dem Gebieth der schönen Kunst nicht möglich ist. Allein es scheint auch nur so. Denn wenn auch Fleiß und Gelehrigkeit an Extensität der Erkenntniß dem Genie gleich kommen oder wohl gar den Rang ablaufen können, so behält dieses doch immer an Intensität den Vorzug. Die Innigkeit und Lebendigkeit der Erkenntniß, das, was ihr den echtwissenschaftlichen Charakter und die wahre Evidenz gibt, bleibt immer ausschließliches Eigenthum des Genies, und nur der kann eine fremde Erkenntniß organisch (durch eine wirkliche Intussusception) in Saft und Blut verwandeln und gleichsam beseelen, der Kraft genug hat, sie nöthigenfalls auch ohne fremder Beyhülfe aus sich selbst zu erzeugen, wie manche Thiere ein so starkes Reproductionsvermögen haben, daß sie fast jedes Glied ihres Körpers, wenn sie es zufällig verloren, aus eigener Kraft wieder herstellen können (Met. §. 140. Anm. 1.). Der geniale Euclid hätte sonach immer durch irgend eine Krankheit das Bewußtseyn von seiner ganzen Geometrie verlieren mögen. Blieb nur seine Geisteskraft ungeschwächt, so würd' er sie bald wieder erfunden haben, während für einen ungenialen Schüler desselben solch ein Verlust unersetzlich gewe-

ſen wäre. Und wenn auch dieſer Schüler ſeine geometriſchen Kenntniſſe mit Hülfe ſpäterer Mathematiker noch ſo ſehr erweitert hätte, ſo würd' er darum doch kein beſſerer Geometer als jener geworden ſeyn. Von einer Wiſſenſchaft aber, die wie die Philoſophie nicht jenen Mechanism im Denken und intuitiven Conſtruiren des Gedachten zuläßt, der in der Mathematik ſtattfindet (Fund. §. 97. Anm. 1.), gilt das Obige in noch weit höherem Grade. Denn hier tappen oft die größten Gelehrten, ja ſelbſt große Mathematiker, ohne philoſophiſches Genie im Finſtern. Fleiß und Gelehrigkeit allein thun's alſo hier ſo wenig, wie nach Luther's Ausſpruch das bloße Waſſer in der Taufe.

Anmerkung 2.

Originalität (Urſprünglichkeit im Hervorbringen) iſt ein ſo weſentliches Merkmahl des Genies, daß es ohne jene gar nicht gedacht werden kann, mithin der Ausdruck Original-Genie ein offenbarer Pleonasm iſt, bloß daher entſtanden, daß man zuweilen auch geringere Talente zu freygebig mit dem Nahmen des Genies beehrt *). Das Genie im eigentlichen und

*) Eben ſo pleonaſtiſch iſt der Ausdruck ſchöpferiſches, erfinderiſches (heuriſtiſches) Genie. Denn jedes Genie ſchafft und erfindet, obgleich das, was es ſchafft und erfindet, ſehr verſchieden ſeyn kann. Bald ſchafft es neuen Stoff herbey, bald ſchafft es eine neue Form für den ſchon vorhandenen Stoff. Bald erfindet es beobachtend, verſuchend und aufſpürend, bald ſinnend, dichtend und denkend. Bald ſind bloß metallhaltige Erze, bald die Metallkönige ſelbſt, gereinigt von den Schlacken ſeine Ausbeute.

strengen Sinne aber ist innerhalb seines Wirkungskreises — denn außerhalb desselben kann es sehr beschränkt und alltäglich in seiner Thätigkeit erscheinen — dadurch original, daß es, nach einem unendlichen Ziele strebend, die Schranken des Herkömmlichen durchbricht und die gewöhnlichen Bahnen verläßt, große Entwürfe macht und mit kühner Hand ausführt, so daß es sich dabey gleichsam instinctartig selbst Regel und Gesetz ist. Sehr treffend, obgleich eben nicht poetisch, sagt daher Lessing:

Ein Geist, den die Natur zum Mustergeist beschloß,
Ist, was er ist, durch sich, wird ohne Regeln groß;
Er geht, so kühn er geht, auch ohne Weisung sicher;
Er schöpfet aus sich selbst, er ist sich Schul' und Bücher.

Kühner aber und poetischer sagt der genialere Klopstock vom genialen Künstler:

Dem Künstler ward kein Gesetz gegeben,
Wie's dem Gerechten nicht ward.
Lernt: Die Natur schrieb in das Herz sein Gesetz ihm.
— Er kennt's, und sich selbst streng ist er Thäter,
Kommt zum Gipfel.

Das Überschreiten hergebrachter Regeln ist also allerdings als Folge der Genialität ein Kennzeichen des Genies. Denn diese Regeln tragen immer zum Theil den Charakter einer gewissen empirischen Beschränktheit, ja selbst der Willkühr, und würden daher das Genie in seiner nach dem Unendlichen strebenden Thätigkeit hemmen, wenn es sich ängstlich an dieselben binden wollte. Ganz recht sagt deßhalb Boileau;

Quelquefois dans sa course un esprit rigoureux,
Trop resserré par l'art, sort des règles prescrites,
Et ... apprend à franchir leurs limites.

Aber hier zeigt ſich auch eben eine gefährliche Klippe für das Genie und hier iſt der Punct, wo ſich die wahre Genialität oder echte Originalität von der falſchen, bloß affectirten unterſcheidet. Das Genie kann nähmlich, indem es jene Schranken überſchreitet, zuweilen auch wohl ſtolpern und durch Verſtoß gegen die wohlgegründeten Geſetze der logiſchen oder äſthetiſchen Vollkommenheit ein böſes Beyſpiel geben. Indeſſen wird es ſelbſt von ſeinem Falle bald wieder aufſtehen und den richtigern Pfad einſchlagen. Der Genieloſe aber, der dennoch gern für einen Originalgeiſt gehalten ſeyn möchte, ſucht dieſen Anſpruch durch bloßes Abweichen von der Regel, mithin durch Nachäffung des Genies, zu begründen und iſt alſo ein bloßer Genie-Affe, indem es ihm nur um den Schein der Originalität zu thun iſt. Dieſes Streben nach dem Schein der Originalität, Genieſucht genannt — eine, wie es ſcheint, zuweilen epidemiſch werdende Krankheit der Geiſter — iſt für Wiſſenſchaft und Kunſt gleich verderblich und hat ſelbſt den Nahmen des Genies in übeln Ruf gebracht *). In der Wiſſenſchaft verkehrt ein ſolches Aftergenie den ſichern Gang der gründlichen Unterſuchung in ein leeres Phantaſieſpiel, verletzt unaufhörlich durch Sprünge im Schließen —

*) Daher proteſtirte Leſſing ſehr ernſtlich gegen dieſe Benennung, indem er ſagte: «Wer mich ein Genie nennt, dem geb' ich ein Paar Ohrfeigen, daß er denken ſoll, es ſind vier." — Und in der That, wenn man ſieht, wie täglich in allen Winkeln Deutſchlands neue Genies gleich den Pilzen hervorſchießen, ſo möchte man jene Drohung für gerecht, und die Nachricht vom Genie in den Werken des Wandsbecker Bothen (Thl. 3. S. 28.) für wahr halten.

die sogenannten Geniesprünge — die Gesetze des Denkens (die logischen Regeln) und durch gewaltsame Behandlung der Sprache die Gesetze des Redens (die grammatischen Regeln), entscheidet durch Machtsprüche, die es als Orakelsprüche verkündet, hüllt sich, damit man überall recht tiefe Weisheit verborgen glaube, in mystisches Dunkel, und erklärt alle, die nicht verstehen und Beyfall geben wollen, für gemeine Naturen. In der schönen Kunst aber, wo das echte Genie in der Fülle seiner Kraft sich selbst ein höheres Gesetz ist und im Streben nach dem höchsten Ziele die schon gegebenen aber nicht allgemeingültigen Regeln nur, um das Höchste zu erreichen, verletzt, tritt das Aftergenie, ohne in sich selbst ein höheres Gesetz zu haben, alle Regeln mit Füßen und macht das Verstoßen gegen dieselben zu einer beständigen Richtschnur für seine Handlungsweise, aus Furcht, die vom Bewußtseyn eigener Ohnmacht herrührt, es möchte sonst niemand in seinen Erzeugnissen etwas Geniales finden; und so erzeugt es statt eines schönen Kunstwerks einen mißgestalteten Wechselbalg, der, wenn er etwa dem verdorbenen Geschmacke des Zeitalters schmeichelt, wohl eine Zeit lang angestaunt und bewundert werden kann, endlich aber doch gleich einem vorübergehenden Luftmeteor in das Nichts zurücksinkt. — Ein anderer Fehler aber, der dieser affectirten Originalität gewisser Maßen entgegen steht, ist die artistische Pedanterey oder das sclavische Festhalten an solchen Kunstregeln, die bloß das Herkommen geheiligt hat (z. B. das beständige Beobachten der drey Einheiten in der Dramaturgie). Denn wie der Pedant überhaupt den Werth und die Wichtigkeit der Dinge nach einem her-

kömmlichen, an ſich zwar willkührlichen, ihm ſelbſt aber zur Gewohnheit gewordenen Maßſtabe ſchätzt, ſo überſchätzt auch der artiſtiſche Pedant das Herkömmliche in der Kunſt und hält darüber als über etwas Heiligem, wagt alſo nicht ſeinen eigenen Gang zu gehen und neue Bahnen auf dem Gebiethe der Kunſt zu eröffnen oder auch nur zu betreten, wenn ſie von Anderen eröffnet ſind, bevor ſie nicht ebenfalls das Anſehen der Herkömmlichkeit erhalten haben und gleichſam recht ausgetreten ſind.

Anmerkung 3.

Originalität (die echte nähmlich) iſt zugleich Exemplarität oder Muſterhaftigkeit im Hervorbringen, das Genie oder der Originalgeiſt folglich ein Muſtergeiſt, wie ihn auch Leſſing in der vorhin angeführten Stelle nannte. Die Producte des Genies ſind aber exemplariſch oder muſterhaft, wie fern ſie in dem, der ſie vor Augen hat, ähnliche Ideen wecken und Veranlaſſung zu eigenen Erzeugniſſen von gleicher Güte oder noch höherer Vollkommenheit werden können. Hierin beſteht die freye Nachahmung vorhandener Muſter, die eigentlich Nacheiferung heißen ſollte. So nennt ſie auch Schiller, wenn er im Prolog zu Wallenſtein's Lager ſagt,

Ein großes Muſter weckt Nacheiferung
Und gibt dem Urtheil höhere Geſetze.

Dieſe Nachahmung ſetzt alſo im Nachahmenden ſelbſt ebenfalls Genie voraus. Denn wenn dieß nicht vorhanden iſt, ſo wird die Nachahmung leicht ſclaviſch, d. h. ein bloßes, mit Verzichtung auf alle

Eigenthümlichkeit verknüpftes Copiren oder Nachmachen *). Wenn daher dem Original- oder Mustergeiste der Nachahmungsgeist entgegen gesetzt wird, so ist unter diesem der Geist sclavischer Nachahmung zu verstehen, wie er bey allen bloßen Nachmachern vorkommt, von welchen das Horacische O imitatores, servum pecus! gilt. — Es lassen sich also von den Producten des ästhetischen Genies allerdings gewisse Kunstregeln abstrahiren, welche auch für andere Kunstwerke derselben oder anderer Art gelten. Aber durch die Kenntniß dieser Regeln allein wird niemand selbst ein Künstler, wenn er nicht gleichfalls Ge-

*) Copiren oder Nachmachen heißt eigentlich dasselbe und eben so machen, was und wie Andere gemacht haben. Dieß kann bloß zum Studium und zur Übung, um Fertigkeit zu erlangen, oder zur Vervielfältigung des ästhetischen Genusses empfohlen werden. Denn wenn auch eine Copie an und für sich betrachtet noch so schön ist, so kann doch der Copist dabey nur auf das untergeordnete Verdienst Anspruch machen, den Geist des Originals gehörig aufgefaßt und unverletzt wieder gegeben zu haben. Eigenthümliche Productivität hat er dadurch nicht bewiesen. Indessen läßt sich von dem, der von Raphael's Verklärung oder Vinci's Abendmahl oder Correggio's Nacht eine so gute Copie zu liefern im Stande ist, wie Giulio Romano, Paolo Lomazzo und Giuseppe Nogari, wohl erwarten, daß er auch in eigenen Werken etwas leisten und sich als productiven Künstler bewähren werde. Denn ein solches Werk aufzufassen und wiederzugeben setzt schon viel eigene Kraft und vertraute Bekanntschaft mit der Kunst voraus.

nialität beſitzt. Denn jene Regeln betreffen entweder bloß das Mechaniſche der Kunſt, indem auch die ſchöne Kunſt ihren Mechanism in Bearbeitung des gegebenen Stoffs hat, oder, wenn ſie ſich auf das Äſthetiſche ſelbſt beziehen, ſo ſind ſie nur unbeſtimmte Andeutungen desjenigen, was zum Weſen eines ſchönen Kunſtwerks gehört, wodurch aber niemand ein ſolches Werk hervorbringen lernt. Die Theorie einer ſchönen Kunſt (z. B. der Poeſie, der Mahlerey, der Muſik), welche dergleichen Regeln enthält, bleibt daher ſelbſt dann, wenn ſich eine allgemeingültige objective Geſchmacksregel ausmitteln ließe, noch mehr aber beym nothwendigen Mangel derſelben (§. 58.), immerfort eine ſehr unvollkommene Anweiſung zur Kunſt, möchte ſie auch von einem ſo großen Meiſter in der Kunſt herrühren, wie der berühmte Trattato della Pittura von Leonardo da Vinci *). Sie muß daher mit

*) Wenn Hirt in ſeiner Baukunſt nach den Grundſätzen der Alten (S. 4.) behauptet, daß wir in der Theorie der ſchönen Baukunſt noch nirgend an einer feſten Begränzung ſtehen und daß es zwar nicht an Kenntniſſen und Stoff zu einer feſten Theorie fehle, aber an jenem Geiſte, der das Ganze und zwar in allen ſeinen größeren und kleineren Theilen nach Regeln und Grundſätzen ordne, und ſo dem Gebäude der Baukunſt ſelbſt wieder eine feſte Begründung gebe, ſo gilt dieß von den Theorien aller ſchönen Künſte ohne Ausnahme und wird immer von ihnen gelten. Die Baukunſt iſt nur in ihren mechaniſchen Theilen einer feſten theoretiſchen Begründung und Begränzung fähig; in Anſehung des Äſthetiſchen aber, wodurch ſie allein ſchöne Kunſt iſt, hängt

dem Studium der Kunstwerke selbst verknüpft werden, und auch dieß nicht, um den, der nicht von Natur zum Künstler berufen ist, dazu zu machen, sondern um das natürliche Talent anzuregen, zu entwickeln und auszubilden, und besonders um den Geschmack zu cultiviren, der vom Genie zwar wesentlich verschieden, aber doch mit ihm vereinbar ist. Der Geschmack ist nähmlich das ästhetische Beurtheilungsvermögen (§. 51.), das Genie (in Beziehung auf die schöne Kunst) das ästhetische Hervorbringungsvermögen, wiefern es mit eigenthümlicher Energie wirksam ist. Jener bedarf der Cultur, damit er richtig in seinen Urtheilen, dieses der Disciplin, damit es nicht geschmacklos in seinen Productionen verfahre. Denn wenn das Genie sich an gar keine Regel binden wollte, so würd' es auch die wohlgegründeten Regeln des Geschmacks verletzen und statt des Wohlgefälligen etwas Mißfälliges hervorbringen. Ob also gleich der

---

sie vom Genie und Geschmack ab, die sich nicht so begründen und begränzen lassen, wie es der würdige Verfasser wünscht. Und wenn er meint (S. 7.), daß sich aus der Geschichte der Baukunst, und zwar bloß aus ihr, ein System aufstellen lasse, welches dem Ideale dieser Kunst entspreche, so irrt er noch mehr. Denn die alte Baukunst kann uns in ihren Überresten nur Muster liefern zur Geschmacksbildung in der Baukunst; aber das System, wenn es überhaupt ein solches gäbe, müßte der menschliche Geist aus sich selbst heraus bilden. Und woher nahmen denn die alten Baukünstler ihre Regeln und Grundsätze? Hatten sie sich etwa auch aus der Geschichte der Kunst ein System abstrahirt? — Die eigentlichen Theoretiker (z. B. Vitruv) traten doch erst spät auf.

tranſcendentale Geſchmack niemanden, mithin auch nicht dem Genie, fehlen kann, ſo kann es doch der empiriſche, der durch Cultur erworben und dem das Genie durch Zucht unterworfen werden muß. Zu dieſem Behuf iſt demnach Fleiß und Gelehrigkeit, ernſtes und angeſtrengtes Studium, auch dem Genie höchſt nöthig. Denn wenn eben ſo Genie ohne Geſchmack, wie Geſchmack ohne Genie ſtatt finden kann, ſo wird, wie im letzten Falle kein echtes Kunſtwerk, ſo im erſten kein reines Wohlgefallen am Kunſtwerke, wenigſtens nicht im gebildeten Beurtheiler, entſtehen. Der Genuß des Werkes wird gleichſam getrübt werden durch die Wahrnehmung der Verſtoße gegen den Geſchmack, wenn man auch geneigt ſeyn möchte, dem Künſtler ſeiner Genialität wegen manches zu überſehen, was man einem Andern nicht ſo hingehen laſſen würde. Wahre Muſterhaftigkeit kommt alſo den Producten des Genies nur unter der Bedingung zu, daß ſie den Geſchmack nicht beleidigen *).

*) Warum dringt ſich doch hier wieder der Nahme Jean Paul ſo unwillkührlich auf? Warum mag wohl dieſer von der Natur ſo herrlich ausgeſtättete Genius, der unter Deutſchlands Schriftſtellern einer der Erſten ſeyn könnte, ſo hartnäckig auf gewiſſen Fehlern beharren, die dem Leſer den Genuß ſeiner Schriften ſo oft verleiden, weil ſie den guten Geſchmack — man ſpotte noch ſo viel über dieſen Ausdruck, die Sache hat doch ihren guten Grund — beleidigen? — Freylich «die unbedingte Trennung von Genie und Geſchmack» verwirft Schlegel in den Vorleſ. über dramatiſche Kunſt und Literatur (Thl. 1. S. 12.) mit Recht; aber wer hat

§. 63.

Wenn die Producte der schönen Kunst einen hohen Grad ästhetischer Vollkommenheit erreichen sollen, so muß das ästhetische Genie (§. 62.) während der Production sich in einem Zustande befinden, wodurch eine Menge von Vorstellungen in ihm rege werden, die das Gemüth beleben und es gleichsam in einen höheren Schwung versetzen, ohne ihm jedoch die zu einer regelmäßigen Production nöthige Besonnenheit zu rauben. Dieser Zustand einer höheren Regsamkeit des Geistes heißt daher Begeisterung.

Anmerkung.

Das Genie ist sich in seiner Wirksamkeit nicht

---

sie je unbedingt getrennt? Wer hat je behauptet, daß das ästhetische Genie ohne allen Geschmack seyn könne? Aber unterschieden sind sie dennoch, und es ist nichts weiter, als eine willkührliche Bestimmung wenn derselbe Schriftsteller (a. a. O.) sagt: «Das Genie ist eben die bis auf einen gewissen Grad bewußtlose Wahl des Vortrefflichsten, also Geschmack in seiner höchsten Wirksamkeit.» — Kommt ihr mir aber mit Shakespear entgegen, so antwort' ich ohn' alles Bedenken: Besser wär's doch, wenn er hin und wieder mehr Geschmack bewiesen hätte! Und wenn die Mahler vor Cimabue, unter denen es gewiß auch Männer von Genie gab, mehr Geschmack gehabt hätten, würde man erst von diesem Toskaner an die Geschichte der neueren Mahlerey datiren? S. Fiorillo's Gesch. der zeichnenden Künste. B. 1. S. 262.

immer gleich. Es kann durch zufällige Umstände in seiner Thätigkeit gehemmt, aber auch gehoben werden. Daher zeigt es sich auch nur dann in seinem vollen Glanze, wenn es, durch jene Umstände begünstigt, in einen solchen Schwung versetzt worden ist, daß der Mensch sich selbst und Anderen wie von einem höheren Geiste beseelt scheint. Diese Begeisterung (von den Alten ενθουσιασμος — nach dem vorhin angeführten: Est deus in nobis etc. — und in besonderer Beziehung auf den Dichter auch furor poeticus genannt) *) ist ein erhöhter Zustand des Gemüths (exaltatio animi), der sich eigentlich mit Worten nicht beschreiben läßt, sondern nur durch unmittelbares Gefühl zur eigenen Anschauung gelangen kann. Während desselben geht die Production mit der größten Leichtigkeit von statten, die Ideen drängen sich gleichsam herbey, werden mit Blitzesschnelle entworfen und

*) Cic. de orat. 2, 46: „Saepe audivi, poetam bonum neminem, id quod a Demetrio et Platone in scriptis relictum esse dicunt, sine inflammatione animorum exsistere posse et sine quodam afflatu quasi furoris." Cicero hätte aber nicht vergessen sollen anzumerken, daß Aristoteles bereits (περι ποιητ. c. 18. §. 3. ed Bip.) einen Unterschied macht zwischen der Begeisterung des Genies (ευφυους) und des Wahnsinnigen (μανικου); τουτων γαρ οἱ μεν ευπλαστοι, οἱ δε εκστατικοι εισι. Zu welcher Art der Begeisterung mag wohl der göttliche Wahnsinn der neuesten Poeten und poetischen Philosophen gehören? Wahrscheinlich ist er ein Drillingsbruder der göttlichen Grobheit und der göttlichen Faulheit.

ausgeführt, indem ſie ſich, ohne daß das Gemüth ſich dabey der Regeln bewußt iſt, wie von ſelbſt in die gehörige Ordnung ſtellen und in die angemeſſenſte Form kleiden. Durch dieſes höhere Leben des Geiſtes geht auch in das Product ſelbſt ein belebendes Princip über, wodurch es die Geiſteskräfte des Wahrnehmenden (des Hörers, Leſers, Beſchauers oder Zuſchauers) in einen ähnlichen Schwung, in ein die Kräfte ſtärkendes und daher ſich ſelbſt erhaltendes Spiel verſetzt — eine Gemüthsſtimmung, die ſelbſt nach dem Genuß eines Kunſtwerkes, wenn ſie nicht gewaltſam unterbrochen wird, noch längere Zeit fortdauert und daher das Gemüth mit Vorſtellungen erfüllt, wodurch die Anſicht von der Welt überhaupt verſchönert oder idealiſirt wird. Jener Zuſtand der Begeiſterung aber iſt von zufälligen Umſtänden abhängig, die der Erfahrung zu Folge höchſt mannigfaltig ſind. Der Eine wird z. B. leichter begeiſtert in der Morgenſtunde, wo mit der äußern Welt auch die innere zu neuem Leben erwacht — daher das Sprichwort vom Golde im Munde der Morgenſtunde — der Andere dagegen in den Abendſtunden oder in der Stille der Nacht, wo ſich ihm die innere Welt aufſchließt, während die äußere den Sinnen verſchloſſen iſt, ſo daß Mancher ſogar im Traume begeiſtert wird. Dieſen begeiſtert der Anblick der Natur, eine heitere Ausſicht in's Freye, jener verſchließt ſich lieber in die vier Wände ſeines Zimmers und zündet (wie Büffon) ſelbſt am Tage die Nachtlampe an. Zuweilen kommt die Begeiſterung während der Arbeit ſelbſt (wie der Appetit während des Eſſens), zuweilen bedarf es äußer-

rer Veranlaſſungen oder wohl gar Erregungsmittel *). Hieraus iſt eben begreiflich, warum das Genie nicht immer leiſtet, was es könnte, warum es manchmahl nicht bloß fehlt, ſondern ſogar unter ſich ſelbſt (wie

*) So wird von einem großen, unverſtorbenen, Dichter erzählt, daß er ſich oft mit Hülfe des Champagners begeiſterte, und von andern minder großen, obwohl ſich größer dünkenden Künſtlern, daß ſie ſtatt des gemeinen Rebenſaftes ſich des (bey uns wenigſtens) ungemeinen Mohnſaftes in gleicher Abſicht bedienen. Freylich bedenkliche Begeiſterungsmittel! — Wie ſehr die Leidenſchaft (Liebe, Haß u. d. gl.) begeiſtere, iſt bekannt; daher auch die Sprache der Leidenſchaft immer einen poetiſchen Charakter annimmt. Dasſelbe gilt vom Unglücke; daher der Verfaſſer des neuen Gravitationsgeſetzes (196.) meint, Göthe ſey ſo breit geworden, ſeitdem er ſich des äußeren Glücks erfreue, und die Deutſchen ſeyen nur darum ſo wenig für die Poeſie vorhanden, weil ſie nicht unglücklich genug ſeyen; weßhalb wir nun bald viele große Dichter unter uns erwarten dürfen. Auch erzählte unlängſt das Morgenblatt von einem Blinden, der durch die auf immer verlorene Hoffnung des Wieder-ſehn-lernens plötzlich zum Dichter begeiſtert wurde. Daß aber auch das Glück begeiſtere, lehrt ebenfalls die Erfahrung. So zeigen des ungariſchen Dichters Himey (Kisfaludi) Lieder der Liebe, deren 1. Th. die klagende oder ſehnſuchtsvolle Liebe, und der 2. die beglückte Liebe überſchrieben iſt, einen höheren Schwung und mehr wahre Begeiſterung im letzten Theile. Und weſſen Gemüth iſt wohl ſo durchaus unpoetiſch, daß es nicht irgend einmahl durch die Freude begeiſtert worden wäre!

der gute zuweilen nickende Homer) herabsinkt, manchmahl aber auch sich selbst zu übertreffen scheint, und zwar nicht bloß in Ansehung verschiedener Kunstwerke, die es darstellt, sondern selbst in Ansehung einzelner Theile eines und desselben Werkes, wenn es von längerem Athem ist, und daher eine zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Umständen wiederhohlte Thätigkeit fordert.

§. 64.

Die an einem schönen Kunstwerke wahrnehmbare Behandlungsweise des ästhetischen Stoffes in der Darstellung des Inneren durch Aeußeres heißt der Ausdruck, und die einer gewissen schönen Kunst, oder einer gewissen Gattung von Werken derselben, oder auch einer gewissen Entwickelungsstufe der Kunst zukommende Eigenthümlichkeit des Ausdrucks heißt der Styl. Die durch den Styl sich aussprechende Individualität des Künstlers aber heißt die Manier desselben, die, wenn sie zu sehr hervorsticht und so herrschend wird, daß sie den Künstler der zur Schöpfung mannigfaltiger Werke nöthigen Freyheit in der Darstellung beraubt, fehlerhaft ist und das Manierirte in der Kunst erzeugt.

Anmerkung 1.

Da der schöne Künstler sich mit Darstellung dessen, was seinem Gemüthe vorschwebt, durch irgend etwas Äußeres, beschäftigt (§. 60.), so muß an jedem schönen Kunstwerke eine gewisse Behandlungsweise des

äſthetiſchen Stoffes wahrnehmbar ſeyn, und eben dieß iſt es, was man mit dem Worte Ausdruck bezeichnet, wenn es in allgemeiner äſthetiſcher Bedeutung genommen wird. Denn in beſonderer Beziehung auf die Darſtellung des Inneren durch die Sprache verſteht man darunter den wörtlichen Ausdruck und nennt auch jedes einzelne Wort und jede einzelne Redensart einen Ausdruck, weil dadurch etwas Inneres bezeichnet wird. Der äſthetiſche Ausdruck in allgemeiner Bedeutung kann nun entweder eigentlich oder uneigentlich (bildlich) ſeyn, je nachdem das Darzuſtellende entweder direct oder indirect (durch etwas Anderes) zu erkennen gegeben wird. Im letzten Falle wird es nähmlich mit einem Andern, ihm in gewiſſer Hinſicht Ähnlichen, verglichen, um durch dieſe Vergleichung die eigentliche Vorſtellung von der Sache zu erregen. Das, womit etwas verglichen wird, heißt daher ein Bild desſelben, indem dadurch das Verglichene für das Gemüth des Wahrnehmenden auf gewiſſe Weiſe abgebildet wird; und wie das Bild einer Sache im Spiegel an dieſer ſelbſt ſein Gegenbild hat, ſo nennt man auch das, was mit einem Anderen verglichen und durch dieſes bildlich dargeſtellt wird, das Gegenbild, ob es gleich an und für ſich betrachtet etwas Unbildliches ſeyn kann. So kann die Idee der Gerechtigkeit dadurch bildlich ausgedrückt werden, daß man dieſe Tugend als eine Göttinn mit Schwert und Waage in den Händen darſtellt, in welchem Falle ein bloßer Vernunftbegriff das Gegenbild von dieſem Bilde iſt. Der bildliche Ausdruck kann aber 1) Folge der bloßen Nothwendigkeit ſeyn. Dieß findet ſtatt, wenn

in einem bestimmten Falle kein eigentlicher Ausdruck möglich ist, z. B. wenn die Sprache zu arm ist, um gewisse Begriffe mit solchen Wörtern zu bezeichnen, die ihnen als eigenthümliche Zeichen angehören — daher sind die Reden solcher Völker, deren Sprache noch nicht reich an Wörtern zur Bezeichnung der höheren oder weiteren Begriffe des Verstandes und der Vernunft ist, voll von Bildern, und selbst in den an solchen Wörtern reichen Sprachen waren die meisten derselben ursprünglich bildlich — oder wenn ein gewisses Darstellungsmittel überhaupt nur auf eine gewisse Classe von Dingen beschränkt ist und dennoch durch dasselbe auch andere, nicht zu dieser Classe gehörige Dinge dargestellt werden sollen — daher nimmt die Mahlerkunst, wenn die das Übersinnliche oder Geistige darstellen soll, durch Versinnlichung oder Verkörperung desselben zum bildlichen Ausdruck ihre Zuflucht, indem sie mit ihren Umrissen und Farben nur Sinnliches oder Körperliches durch eigentlichen Ausdruck darstellen kann. — 2) kann er eine Folge der unwillkührlichen Ideenassociation seyn. Denn da sich diese Verknüpfung der Vorstellungen auch nach dem Gesetze der Ähnlichkeit richtet (Log. §. 144. Anm.), so ist es leicht möglich, daß bey der Darstellung des Inneren durch Äußeres Ähnliches mit Ähnlichem sich vergesellschaftet, daß z. B. Haß mit Abstoßung, Liebe mit Anziehung, Jugend mit Frühling, Alter mit Winter, Tod mit Schlaf, Unruhe mit Sturm u. s. w. verglichen wird. — Er kann endlich 3) eine Folge des Witzes (§. 47. Anm. 2.) seyn, der in Verbindung mit der Einbildungskraft (§. 61. Anm.) das Innere absichtlich auf eine bildliche Weise darstellt, um die Dar-

ſtellung überhaupt durch dieſe Art des Ausdrucks zu beſehen. Denn alles, was uns bey der Vorſtellung eines Gegenſtandes an Ähnliches erinnert, erweckt in uns mehr oder weniger Nebenvorſtellungen, die durch ſtärkere Gemüthserregung ein Mittel werden, das Darzuſtellende mit höherer Klarheit und Lebendigkeit anzuſchauen. Übrigens kann der bildliche Ausdruck entweder mit dem eigentlichen vermiſcht vorkommen, wie beym Gebrauche der Gleichniſſe, der Metaphern und der Tropen überhaupt, oder er kann rein-bildlich ſeyn, ſo daß der Ausdruck etwas Räthſelhaftes erhält und das Abgebildete erſt durch einiges Nachdenken gefunden werden muß, wie bey den ſogenannten Allegorien und Parabeln *).

*) Da bey allem bildlichen Ausdruck eine gewiſſe Übertragung (μεταφορα), Verkehrung (τροπη, τροπος) oder Veränderung (αλληγορια) des eigentlichen Ausdrucks ſo wie eine gewiſſe Vergleichung (παραβολη) ſtatt findet, ſo kann man im Grunde den bildlichen Ausdruck überhaupt auch metaphoriſch, tropiſch, allegoriſch und paraboliſch nennen. Auch haben die Alten jene Wörter in ſehr verſchiedenen Bedeutungen genommen und oft eines für das andere geſetzt, wie man ſich leicht überzeugen kann, wenn man die Erklärungen derſelben in Ernesti's lexicis technologiae rhetoricae Graecorum et Latinorum mit einander vergleichen will. Indeſſen bezeichnet man doch jetzt gewöhnlicher verſchiedene Arten des bildlichen Ausdrucks damit, von welchen die beſonderen Theorien derjenigen Künſte handeln müſſen, die davon Gebrauch machen. Die Theorie der Poeſie, der Beredſamkeit, der Mahlerey u. ſ. w. müſſen daher das

Anmerkung 2.

Der Styl hat bekanntlich ſeinen Nahmen von dem Griffel (στυλος), deſſen ſich die Alten als eines Werkzeugs zum Schreiben bedienten. Die eigenthümliche Art und Weiſe den Griffel zu führen — dann die eigenthümliche Art des Ausdrucks in einem ſchriftlichen Werke als Producte der redenden Kunſt, und ſelbſt im mündlichen Vortrage — endlich die eigenthümliche Art des Ausdrucks in einem ſchönen Kunſtwerke überhaupt (τροπος της εργασιας, wie es die Griechen auch nannten) — dieß ſind die verſchiedenen Bedeutungen, in welchen das Wort Styl genommen werden kann und von welchen die letzte die allgemeinſte iſt, in der wir es auch hier nehmen *). Da nun die ſchöne Kunſt verſchiedene Sphären hat oder mehrere Künſte unter ſich begreift, ſo hat auch jede ſchöne Kunſt ihre beſondere Art des Ausdrucks oder

---

Weitere über die einer jeden dieſer Künſte eigenthümliche Art des bildlichen Ausdrucks lehren.

*) Manche verſtehen freylich in einer noch umfaſſenderen Bedeutung unter Styl den äſthetiſchen Charakter eines Kunſtwerks überhaupt (z. B. Böttiger in ſeinen Andeutungen u. ſ. w. Abth. 1. S. 38. wo auch die Erklärung von Mengs — il modo di essere delle opere di pittura, scultura etc. — angeführt wird, die im Grunde daſelbſt ſagt). Allein der Styl macht wohl nur einen Theil vom äſthetiſchen Charakter eines Kunſtwerkes aus, nicht aber ihn ſelbſt und ganz. Zum äſthetiſchen Charakter eines Kunſtwerkes gehört auch der äſthetiſche Stoff, aus dem es hervorgeht, und dieſen kann man nicht füglich Styl nennen. Jene Erklärung ſcheint daher etwas zu weit. Vergl. hierüber auch den folgenden Paragraph.

ihren Styl; daher die Nahmen: Plaſtiſcher, pittoresker, muſikaliſcher, poetiſcher Styl, welche auch zuweilen übertragen werden, ſo daß z. B. von einem plaſtiſchen Styl in der Mahlerey, und von einem pittoresken in der Bildnerey, auch wohl vom plaſtiſchen und pittoresken Styl in der Poeſie, die Rede iſt. Da ferner jede Kunſt ihre kleineren Sphären hat, innerhalb welcher ſie gewiſſe Gattungen von Kunſtwerken aufſtellt, ſo hat auch wieder jede von dieſen ihren Styl; daher die Ausdrücke: Epiſcher, lyriſcher, dramatiſcher, hiſtoriſcher, epiſtolariſcher oder Briefſtyl, desgleichen Kirchen- und Opern-Styl. Da endlich jede Kunſt ihre verſchiedenen Entwicklungsſtufen oder Perioden hat, innerhalb welcher ſie in ihren Producten dem Ideale der Kunſt bald mehr bald weniger entſpricht, ſo gehen auch hieraus verſchiedene Arten des Styls hervor; daher die Ausdrücke: Roher, hoher, edler zarter oder feiner, antiker und moderner Styl, Styl des goldenen Zeitalters der Kunſt, Idealſtyl und natürlicher Styl. Allein auch jeder Künſtler, der nicht bloßer Nachahmer iſt, hat ſeine mehr oder minder eigenthümliche Art des Ausdrucks; daher der individuale oder perſönliche (Homeriſche, Ciceronianſche, Raphaelſche, Mengſiſche, Mozartſche, Cherubiniſche u. ſ. w.) Styl, an welchem der Kenner oft den Urheber eines Kunſtwerkes erkennt, wenn auch der Nahme desſelben entweder gar nicht anderswoher bekannt oder unrichtig angegeben iſt. Aus dieſem Styl entſpringt dann wieder der Schulſtyl, wiefern man nähmlich unter einer Schule in äſthetiſcher Bedeutung eine Reihe von Künſtlern verſteht, die einem gewiſſen Style folgen, ſowohl beym Ausüben der Kunſt als

beym Unterricht in derselben, wodurch sich der Styl familienartig fortpflanzt oder vom Meister auf die Schüler übergeht *). So wie nun jeder Mensch in seinem gesammten Betragen oder Verhalten eine gewisse Manier hat, wodurch er von andern Indivi-

*) Solche Schulen gab es schon bey den Alten, indem Plinius (hist. nat. 35, 5.) die helladische und asiatische oder jonische Mahlerschule (genus picturae nennt er's) unterscheidet und erzählt, daß durch Eupompus die helladische in die sicyonische und attische zerfallen sey. Ob es außer diesen in Griechenland auch noch eine äginetische und korinthische Schule gab, ist wenigstens zweifelhaft. S. Winkelmann's Gesch. der Kunst des Alterthums (S. 319. der Dresdner Ausgabe) vergl. mit Lessing's Anmerkungen dazu (in den verm. Schriften. Thl. 10. S. 250.) Da solche Schulen sich größten Theils nach gewissen geographischen Völkerabtheilungen bilden und Nationen wie Individuen immer etwas Eigenthümliches haben, so kann man auch verschiedene Arten des Nationalstyls unterscheiden, z. B. den ägyptischen griechischen, hetruriſchen, römischen, französischen, niederländischen u. s. w. wo denn zuweilen Schul- und Nationalstyl aus leicht begreiflichen Gründen zusammen fallen. Diese Eintheilung läßt sich auch mit Zeitverhältnissen verbinden, z. B. alt- und neu-römischer Styl. Die verschiedenen Arten des Styls nach ihren wesentlichen Merkmahlen zu charakterisiren, ist theils Sache der Kunsttheorie im Einzelnen, theils Sache der Kunstgeschichte, wiewohl eine solche Charakteristik immer mit großen Schwierigkeiten verknüpft bleiben wird, weil die Unterschiede oft so fein sind, daß sie nur gefühlt, aber nicht mit Worten bezeichnet werden können.

duen eben ſo leicht als durch die Geſtalt unterſchieden wird, ſo hat er auch dieſelbe als Künſtler in Anſehung ſeines Styls *). Die Manier hat nähmlich ihren Nahmen von der Hand (manus) und bedeutet alſo eigentlich die Führung der Hand. Da nun die Hände uns von der Natur als Bewegungswerkzeuge gegeben ſind und zur individualen Perſönlichkeit gehören, mithin in manchen ihrer Bewegungen leicht der Nothwendigkeit der Angewöhnung unterliegen können, der Griffel hingegen ein ſelbſtgewähltes Werkzeug freyer Thätigkeit iſt, das, wenn es ſeinem Zwecke nicht entſpricht, leicht verändert oder mit einem andern vertauſcht werden kann: ſo verſteht man unter Manier meiſten Theils eine durch Angewöhnung beſchränktere, unter Styl aber eine freyere Art des Ausdrucks. Da indeſſen die Hand den Griffel leiten muß, ſo hängt natürlich die Führung des Griffels ab von der Führung der Hand, und der Styl eines Künſtlers kann deßhalb nie von aller Manier frey ſeyn. Vielmehr iſt der perſönliche Styl mit der Totalität und Beſchränktheit des Individuums ſo innig verwachſen, daß man mit Büffon ſagen kann, der Styl iſt der Menſch ſelbſt, und daß man den perſönlichen Styl in Hinſicht dieſer individualen Beſtimmtheit auch geradezu die Manier des Künſtlers nennen kann. Daher hat jeder von den drey berühmten Tragikern des Alterthums ſeine Manier, und eben ſo haben ſie Homer

*) Über den Unterſchied der Manier (modus aesthetics) von der Methode (modus logicus) vergl. Logik. §. 118. Anm. Im gemeinen Redegebrauche werden jedoch beyde oft mit einander verwechſelt.

und Virgil, Demosthenes und Cicero, Phidias und Praxiteles, Zeuxis und Parrhasius, Göthe und Wieland, Garrik und Iffland *). Hieraus folgt nun von selbst, daß die Manier an und für sich nichts Tadelnswerthes ist; denn was allen Künstlern zukommt, sofern sie Individuen sind, ist von der Individualität nicht trennbar und kann billiger Weise keinem Tadel unterliegen. Erst dann wird die Manier fehlerhaft, wenn sie den Producten eines Künstlers eine solche Einförmigkeit gibt, daß man sieht, er stehe unter der absoluten Herrschaft seiner Manier, er könne sich bis in das Detail der Ausführung hinein so wenig über

*) Sehr richtig sagt Böttiger in der vorhin angeführten Schrift (S. 41.): «Jeder gute Künstler und jede gute Schule hat gewissermaßen ihre eigene Manier, die jedoch mit dem, was man Styl nennt, auf's zarteste zusammen geschmolzen seyn muß. — Eben so erklärt sich Fiorillo in der Gesch. der zeichnenden Künste (B. 1. S. 152.): «Eine völlige Freyheit von aller Manier, d. h. eine Darstellung, die bloß durch die allgemeine Natur der Gegenstände bestimmt wird, ohne daß sich der individuale Geist und Charakter des Künstlers hineinmischt, läßt sich auch beym größten Kunstgenie beynahe nicht denken. Selbst derjenige Mahler, der seine Kunst nach der einzig richtigen Methode und in ihrer größten Ausdehnung studirt, der sich durch die Antiken, durch die besten vorhandenen Werke neuerer Meister und hauptsächlich durch Beobachtung der Natur gebildet hat, wird sich doch mit dem Fortgange der Jahre eine gewisse festgesetzte Weise, eine Manier aneignen. In diesem Sinne kann man selbst einem Raphael, Correggio, Michelangelo u. s. w. Manier zuschreiben."

ſie erheben, daß aus Mangel an Freyheit in ſeiner Production die Producte ſelbſt keine Abwechslung in der Form erhalten, ſondern alle wie über Einen Leiſten geſchlagen ausſehen. Ein ſolcher Künſtler manierirt oder fällt in's Manierirte, und wenn er dieß nicht bloß bewußtlos, ſondern ſogar abſichtlich thut, weil er ſeine Manier für etwas Köſtliches oder Koſtbares hält, das er ja bewahren müſſe (vielleicht auch, um ſich dadurch das Anſehen der Originalität zu geben — §. 62. Anm. 2.), ſo entſteht hieraus der affectirte oder preciöſe Styl. Die ſclaviſche Nachahmung einer fremden Manier, aber iſt noch verderblicher für die Kunſt, weil ſie die Selbſtſtändigkeit des Künſtlers aufhebt, die nachgeahmte Manier noch mehr beſchränkt und verſchlechtert, und folglich die Erweiterung der Kunſt durch die möglich größte Mannigfaltigkeit des Styls hemmt. Dieſe Nachahmung ſollte vorzugsweiſe Nachäffung genannt werden, indem der Affe auch nur die äußeren Manieren des Menſchen, ohne Verſtand und Selbſtſtändigkeit, nachmacht. Dadurch kann eine Manier, die beym Urheber, ungeachtet er damit vielleicht in's Manierirte fällt, wegen anderer großen Vorzüge noch erträglich iſt, völlig abgeſchmackt und unleidlich werden (z. B. die Richterſche).

§. 65.

Eine ſchönes Kunſtwerk muß einen gewiſſen Charakter haben, welcher beſtimmt iſt, theils durch die Erfindung theils durch die Ausführung des äſthetiſchen Stoffs, aus welchem es hervorgeht. In beyderley Hin-

der gute zuweilen nickende Homer) herabsinkt, manchmahl aber auch sich selbst zu übertreffen scheint, und zwar nicht bloß in Ansehung verschiedener Kunstwerke, die es ausstellt, sondern selbst in Ansehung einzelner Theile eines und desselben Werkes, wenn es von längerem Athem ist, und daher eine zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Umständen wiederhohlte Thätigkeit fordert.

§. 64.

Die an einem schönen Kunstwerke wahrnehmbare Behandlungsweise des ästhetischen Stoffes in der Darstellung des Inneren durch Aeußeres heißt der Ausdruck, und die einer gewissen schönen Kunst, oder einer gewissen Gattung von Werken derselben, oder auch einer gewissen Entwickelungsstufe der Kunst zukommende Eigenthümlichkeit des Ausdrucks heißt der Styl. Die durch den Styl sich aussprechende Individualität des Künstlers aber heißt die Manier desselben, die, wenn sie zu sehr hervorsticht und so herrschend wird, daß sie den Künstler der zur Schöpfung mannigfaltiger Werke nöthigen Freyheit in der Darstellung beraubt, fehlerhaft ist und das Manierirte in der Kunst erzeugt.

Anmerkung 1.

Da der schöne Künstler sich mit Darstellung dessen, was seinem Gemüthe vorschwebt, durch irgend etwas Äußeres, beschäftigt (§. 60.), so muß an jedem schönen Kunstwerke eine gewisse Behandlungsweise des

äſthetiſchen Stoffes wahrnehmbar ſeyn, und eben dieß iſt es, was man mit dem Worte Ausdruck bezeichnet, wenn es in allgemeiner äſthetiſcher Bedeutung genommen wird. Denn in beſonderer Beziehung auf die Darſtellung des Inneren durch die Sprache verſteht man darunter den wörtlichen Ausdruck und nennt auch jedes einzelne Wort und jede einzelne Redensart einen Ausdruck, weil dadurch etwas Inneres bezeichnet wird. Der äſthetiſche Ausdruck in allgemeiner Bedeutung kann nun entweder eigentlich oder uneigentlich (bildlich) ſeyn, je nachdem das Darzuſtellende entweder direct oder indirect (durch etwas Anderes) zu erkennen gegeben wird. Im letzten Falle wird es nähmlich mit einem Andern, ihm in gewiſſer Hinſicht Ähnlichen, verglichen, um durch dieſe Vergleichung die eigentliche Vorſtellung von der Sache zu erregen. Das, womit etwas verglichen wird, heißt daher ein Bild desſelben, indem dadurch das Verglichene für das Gemüth des Wahrnehmenden auf gewiſſe Weiſe abgebildet wird; und wie das Bild einer Sache im Spiegel an dieſer ſelbſt ſein Gegenbild hat, ſo nennt man auch das, was mit einem Anderen verglichen und durch dieſes bildlich dargeſtellt wird, das Gegenbild, ob es gleich an und für ſich betrachtet etwas Unbildliches ſeyn kann. So kann die Idee der Gerechtigkeit dadurch bildlich ausgedrückt werden, daß man dieſe Tugend als eine Göttinn mit Schwert und Waage in den Händen darſtellt, in welchem Falle ein bloßer Vernunftbegriff das Gegenbild von dieſem Bilde iſt. Der bildliche Ausdruck kann aber 1) Folge der bloßen Nothwendigkeit ſeyn. Dieß findet ſtatt, wenn

in einem bestimmten Falle kein eigentlicher Ausdruck möglich ist, z. B. wenn die Sprache zu arm ist, um gewisse Begriffe mit solchen Wörtern zu bezeichnen, die ihnen als eigenthümliche Zeichen angehören — daher sind die Reden solcher Völker, deren Sprache noch nicht reich an Wörtern zur Bezeichnung der höheren oder weiteren Begriffe des Verstandes und der Vernunft ist, voll von Bildern, und selbst in den an solchen Wörtern reichen Sprachen waren die meisten derselben ursprünglich bildlich — oder wenn ein gewisses Darstellungsmittel überhaupt nur auf eine gewisse Classe von Dingen beschränkt ist und dennoch durch dasselbe auch andere, nicht zu dieser Classe gehörige Dinge dargestellt werden sollen — daher nimmt die Mahlerkunst, wenn die das Übersinnliche oder Geistige darstellen soll, durch Versinnlichung oder Verkörperung desselben zum bildlichen Ausdruck ihre Zuflucht, indem sie mit ihren Umrissen und Farben nur Sinnliches oder Körperliches durch eigentlichen Ausdruck darstellen kann. — 2) kann er eine Folge der unwillkührlichen Ideenassociation seyn. Denn da sich diese Verknüpfung der Vorstellungen auch nach dem Gesetze der Ähnlichkeit richtet (Log. §. 144. Anm.), so ist es leicht möglich, daß bey der Darstellung des Inneren durch Äußeres Ähnliches mit Ähnlichem sich vergesellschaftet, daß z. B. Haß mit Abstoßung, Liebe mit Anziehung, Jugend mit Frühling, Alter mit Winter, Tod mit Schlaf, Unruhe mit Sturm u. s. w. verglichen wird. — Er kann endlich 3) eine Folge des Witzes (§. 47. Anm. 2.) seyn, der in Verbindung mit der Einbildungskraft (§. 61. Anm.) das Innere absichtlich auf eine bildliche Weise darstellt, um die Dar-

ſtellung überhaupt durch dieſe Art des Ausdrucks zu beſehen. Denn alles, was uns bey der Vorſtellung eines Gegenſtandes an Ähnliches erinnert, erweckt in uns mehr oder weniger Nebenvorſtellungen, die durch ſtärkere Gemüthserregung ein Mittel werden, das Darzuſtellende mit höherer Klarheit und Lebendigkeit anzuſchauen. Übrigens kann der bildliche Ausdruck entweder mit dem eigentlichen vermiſcht vorkommen, wie beym Gebrauche der Gleichniſſe, der Metaphern und der Tropen überhaupt, oder er kann rein-bildlich ſeyn, ſo daß der Ausdruck etwas Räthſelhaftes erhält und das Abgebildete erſt durch einiges Nachdenken gefunden werden muß, wie bey den ſogenannten Allegorien und Parabeln *).

*) Da bey allem bildlichen Ausdruck eine gewiſſe Übertragung (μεταφορα), Verkehrung (τροπη, τροπος) oder Veränderung (αλληγορια) des eigentlichen Ausdrucks ſo wie eine gewiſſe Vergleichung (παραβολη) ſtatt findet, ſo kann man im Grunde den bildlichen Ausdruck überhaupt auch metaphoriſch, tropiſch, allegoriſch und paraboliſch nennen. Auch haben die Alten jene Wörter in ſehr verſchiedenen Bedeutungen genommen und oft eines für das andere geſetzt, wie man ſich leicht überzeugen kann, wenn man die Erklärungen derſelben in Erneſti's lexicis technologiae rhetoricae Graecorum et Latinorum mit einander vergleichen will. Indeſſen bezeichnet man doch jetzt gewöhnlicher verſchiedene Arten des bildlichen Ausdrucks damit, von welchen die beſonderen Theorien derjenigen Künſte handeln müſſen, die davon Gebrauch machen. Die Theorie der Poeſie, der Beredſamkeit, der Mahlerey u. ſ. w. müſſen daher das

Anmerkung 2.

Der Styl hat bekanntlich seinen Nahmen von dem Griffel (στυλος), dessen sich die Alten als eines Werkzeugs zum Schreiben bedienten. Die eigenthümliche Art und Weise den Griffel zu führen — dann die eigenthümliche Art des Ausdrucks in einem schriftlichen Werke als Producte der redenden Kunst, und selbst im mündlichen Vortrage — endlich die eigenthümliche Art des Ausdrucks in einem schönen Kunstwerke überhaupt (τροπος της εργασιας, wie es die Griechen auch nannten) — dieß sind die verschiedenen Bedeutungen, in welchen das Wort Styl genommen werden kann und von welchen die letzte die allgemeinste ist, in der wir es auch hier nehmen *). Da nun die schöne Kunst verschiedene Sphären hat oder mehrere Künste unter sich begreift, so hat auch jede schöne Kunst ihre besondere Art des Ausdrucks oder

---

Weitere über die einer jeden dieser Künste eigenthümliche Art des bildlichen Ausdrucks lehren.

*) Manche verstehen freylich in einer noch umfassenderen Bedeutung unter Styl den ästhetischen Charakter eines Kunstwerks überhaupt (z. B. Böttiger in seinen Andeutungen u. s. w. Abth. 1. S. 38. wo auch die Erklärung von Mengs — il modo di essere delle opere di pittura, scultura etc. — angeführt wird, die im Grunde daselbst sagt). Allein der Styl macht wohl nur einen Theil vom ästhetischen Charakter eines Kunstwerkes aus, nicht aber ihn selbst und ganz. Zum ästhetischen Charakter eines Kunstwerkes gehört auch der ästhetische Stoff, aus dem es hervorgeht, und diesen kann man nicht füglich Styl nennen. Jene Erklärung scheint daher etwas zu weit. Vergl. hierüber auch den folgenden Paragraph.

ihren Styl; daher die Nahmen: Plaſtiſcher, pittoresker, muſikaliſcher, poetiſcher Styl, welche auch zuweilen übertragen werden, ſo daß z. B. von einem plaſtiſchen Styl in der Mahlerey, und von einem pittoresken in der Bildnerey, auch wohl vom plaſtiſchen und pittoresken Styl in der Poeſie, die Rede iſt. Da ferner jede Kunſt ihre kleineren Sphären hat, innerhalb welcher ſie gewiſſe Gattungen von Kunſtwerken aufſtellt, ſo hat auch wieder jede von dieſen ihren Styl; daher die Ausdrücke: Epiſcher, lyriſcher, dramatiſcher, hiſtoriſcher, epiſtolariſcher oder Briefſtyl, desgleichen Kirchen- und Opern-Styl. Da endlich jede Kunſt ihre verſchiedenen Entwicklungsſtufen oder Perioden hat, innerhalb welcher ſie in ihren Producten dem Ideale der Kunſt bald mehr bald weniger entſpricht, ſo gehen auch hieraus verſchiedene Arten des Styls hervor; daher die Ausdrücke: Roher, hoher, edler zarter oder feiner, antiker und moderner Styl, Styl des goldenen Zeitalters der Kunſt, Idealſtyl und natürlicher Styl. Allein auch jeder Künſtler, der nicht bloßer Nachahmer iſt, hat ſeine mehr oder minder eigenthümliche Art des Ausdrucks; daher der individuale oder perſönliche (Homeriſche, Ciceronianſche, Raphaelſche, Mengſiſche, Mozartſche, Cherubiniſche u. ſ. w.) Styl, an welchem der Kenner oft den Urheber eines Kunſtwerkes erkennt, wenn auch der Nahme desſelben entweder gar nicht anderswoher bekannt oder unrichtig angegeben iſt. Aus dieſem Styl entſpringt dann wieder der Schulſtyl, wiefern man nähmlich unter einer Schule in äſthetiſcher Bedeutung eine Reihe von Künſtlern verſteht, die einem gewiſſen Style folgen, ſowohl beym Ausüben der Kunſt als

beym Unterricht in derselben, wodurch sich der Styl familienartig fortpflanzt oder vom Meister auf die Schüler übergeht *). So wie nun jeder Mensch in seinem gesammten Betragen oder Verhalten eine gewisse Manier hat, wodurch er von andern Indivi-

*) Solche Schulen gab es schon bey den Alten, indem Plinius (hist. nat. 35, 5.) die helladische und asiatische oder jonische Mahlerschule (genus picturae nennt er's) unterscheidet und erzählt, daß durch Eupompus die helladische in die sicyonische und attische zerfallen sey. Ob es außer diesen in Griechenland auch noch eine äginetische und korinthische Schule gab, ist wenigstens zweifelhaft. S. Winkelmann's Gesch. der Kunst des Alterthums (S. 319. der Dresdner Ausgabe) vergl. mit Lessing's Anmerkungen dazu (in den verm. Schriften. Thl. 10. S. 250.) Da solche Schulen sich größten Theils nach gewissen geographischen Völkerabtheilungen bilden und Nationen wie Individuen immer etwas Eigenthümliches haben, so kann man auch verschiedene Arten des Nationalstyls unterscheiden, z. B. den ägyptischen griechischen, hetruriſchen, römischen, französischen, niederländischen u. s. w. wo denn zuweilen Schul- und Nationalstyl aus leicht begreiflichen Gründen zusammen fallen. Diese Eintheilung läßt sich auch mit Zeitverhältnissen verbinden, z. B. alt- und neu-römischer Styl. Die verschiedenen Arten des Styls nach ihren wesentlichen Merkmahlen zu charakterisiren, ist theils Sache der Kunsttheorie im Einzelnen, theils Sache der Kunstgeschichte, wiewohl eine solche Charakteristik immer mit großen Schwierigkeiten verknüpft bleiben wird, weil die Unterschiede oft so fein sind, daß sie nur gefühlt, aber nicht mit Worten bezeichnet werden können.

duen eben ſo leicht als durch die Geſtalt unterſchieden wird, ſo hat er auch dieſelbe als Künſtler in Anſehung ſeines Styls *). Die Manier hat nähmlich ihren Nahmen von der Hand (manus) und bedeutet alſo eigentlich die Führung der Hand. Da nun die Hände uns von der Natur als Bewegungswerkzeuge gegeben ſind und zur individualen Perſönlichkeit gehören, mithin in manchen ihrer Bewegungen leicht der Nothwendigkeit der Angewöhnung unterliegen können, der Griffel hingegen ein ſelbſtgewähltes Werkzeug freyer Thätigkeit iſt, das, wenn es ſeinem Zwecke nicht entſpricht, leicht verändert oder mit einem andern vertauſcht werden kann: ſo verſteht man unter Manier meiſten Theils eine durch Angewöhnung beſchränktere, unter Styl aber eine freyere Art des Ausdrucks. Da indeſſen die Hand den Griffel leiten muß, ſo hängt natürlich die Führung des Griffels ab von der Führung der Hand, und der Styl eines Künſtlers kann deßhalb nie von aller Manier frey ſeyn. Vielmehr iſt der perſönliche Styl mit der Totalität und Beſchränktheit des Individuums ſo innig verwachſen, daß man mit Büffon ſagen kann, der Styl iſt der Menſch ſelbſt, und daß man den perſönlichen Styl in Hinſicht dieſer individualen Beſtimmtheit auch geradezu die Manier des Künſtlers nennen kann. Daher hat jeder von den drey berühmten Tragikern des Alterthums ſeine Manier, und eben ſo haben ſie Homer

*) Über den Unterſchied der Manier (modus aestheticus) von der Methode (modus logicus) vergl. Logik, §. 118. Anm. Im gemeinen Redegebrauche werden jedoch beyde oft mit einander verwechſelt.

und Virgil, Demosthenes und Cicero, Phidias und Praxiteles, Zeuxis und Parrhasius, Göthe und Wieland, Garrik und Iffland *). Hieraus folgt nun von selbst, daß die Manier an und für sich nichts Tadelnswerthes ist; denn was allen Künstlern zukommt, sofern sie Individuen sind, ist von der Individualität nicht trennbar und kann billiger Weise keinem Tadel unterliegen. Erst dann wird die Manier fehlerhaft, wenn sie den Producten eines Künstlers eine solche Einförmigkeit gibt, daß man sieht, er stehe unter der absoluten Herrschaft seiner Manier, er könne sich bis in das Detail der Ausführung hinein so wenig über

*) Sehr richtig sagt Böttiger in der vorhin angeführten Schrift (S. 41.): «Jeder gute Künstler und jede gute Schule hat gewisser Maßen ihre eigene Manier, die jedoch mit dem, was man Styl nennt, auf's zarteste zusammen geschmolzen seyn muß. — Eben so erklärt sich Fiorillo in der Gesch. der zeichnenden Künste (B. 1. S. 152.): «Eine völlige Freyheit von aller Manier, d. h. eine Darstellung, die bloß durch die allgemeine Natur der Gegenstände bestimmt wird, ohne daß sich der individuale Geist und Charakter des Künstlers hineinmischt, läßt sich auch beym größten Kunstgenie beynahe nicht denken. Selbst derjenige Mahler, der seine Kunst nach der einzig richtigen Methode und in ihrer größten Ausdehnung studirt, der sich durch die Antiken, durch die besten vorhandenen Werke neuerer Meister und hauptsächlich durch Beobachtung der Natur gebildet hat, wird sich doch mit dem Fortgange der Jahre eine gewisse festgesetzte Weise, eine Manier aneignen. In diesem Sinne kann man selbst einem Raphael, Correggio, Michelangelo u. s. w. Manier zuschreiben."

ſie erheben, daß aus Mangel an Freyheit in ſeiner Production die Producte ſelbſt keine Abwechslung in der Form erhalten, ſondern alle wie über Einen Leiſten geſchlagen ausſehen. Ein ſolcher Künſtler manierirt oder fällt in's Manierirte, und wenn er dieß nicht bloß bewußtlos, ſondern ſogar abſichtlich thut, weil er ſeine Manier für etwas Köſtliches oder Koſtbares hält, das er ja bewahren müſſe (vielleicht auch, um ſich dadurch das Anſehen der Originalität zu geben — §. 62. Anm. 2.), ſo entſteht hieraus der affectirte oder preciöſe Styl. Die ſclaviſche Nachahmung einer fremden Manier, aber iſt noch verderblicher für die Kunſt, weil ſie die Selbſtſtändigkeit des Künſtlers aufhebt, die nachgeahmte Manier noch mehr beſchränkt und verſchlechtert, und folglich die Erweiterung der Kunſt durch die möglich größte Mannigfaltigkeit des Styls hemmt. Dieſe Nachahmung ſollte vorzugsweiſe Nachäffung genannt werden, indem der Affe auch nur die äußeren Manieren des Menſchen, ohne Verſtand und Selbſtſtändigkeit, nachmacht. Dadurch kann eine Manier, die beym Urheber, ungeachtet er damit vielleicht in's Manierirte fällt, wegen anderer großen Vorzüge noch erträglich iſt, völlig abgeſchmackt und unleidlich werden (z. B. die Richterſche).

§. 65.

Eine ſchönes Kunſtwerk muß einen gewiſſen Charakter haben, welcher beſtimmt iſt, theils durch die Erfindung theils durch die Ausführung des äſthetiſchen Stoffs, aus welchem es hervorgeht. In beyderley Hin-

bey der Ausführung desselben oder bey der wirklichen Darstellung dem Gesetze der Schönheit huldigen, damit er nicht nur auf keine Weise den Geschmack beleidige und dadurch das Wohlgefallen am Producte aufhebe oder wenigstens vermindere, sondern ihn auch möglichst befriedige, oder das ästhetische Wohlgefallen im höchsten Grade bewirke.

Anmerkung 2.

Um nun diesen Zweck zu erreichen, müssen jedem schönen Kunstwerke folgende Eigenschaften zukommen:

1) Einheit und Mannigfaltigkeit, und zwar beyde auf das Innigste verbunden. Denn ohne Mannigfaltigkeit kann ein Kunstwerk die Gemüthskräfte nicht hinlänglich beschäftigen, um sie in einen lebhaften Schwung zu versetzen; und ohne Einheit kann diese Beschäftigung nicht mit sich selbst übereinstimmen oder harmonisch seyn. Daher müssen alle Theile eines Kunstwerks Ein Ganzes ausmachen, so daß z. B. die Episoden in einem Heldengedichte mit

---

Gegenstand dargestellt gesehen zu haben. Wenn nun gleichwohl ein Gemählde, wie die pissende Kuh in der (vormahligen) Kasselschen Gallerie, gefällt und man es sogar eines Kunstraubs für werth hält, so gefällt es nicht jenes Stoffs, sondern der Umgebungen und der Ausführung wegen, die uns über jenen wegsehen lassen. Auch liebt der Geschmack oft aus einer gewissen Bizarrerie gerade solche Curiosa, besonders wenn sie, wie Potter's eben genanntes Gemählde von berühmten Meistern kommen, und legt ihnen schon darum einen höheren Werth bey, als ihnen an sich betrachtet zukommen würde.

der Haupthandlung in genauer Verbindung stehen, und die einzelnen Personen einer Gruppe von Figuren an dem Dargestellten gemeinschaftlichen Antheil nehmen. Denn das bloße Zusammenstellen mehrerer Figuren (wie in der sogenannten Gruppe der Niobe, deren Figuren weder insgesammt Originale sind, noch auch ebendarum ursprünglich zusammen gehörten) bildet noch keine Gruppe, so lange die Figuren isolirt dastehen *). Indessen ist es nicht nöthig, daß die Verbindung immer so eng sey, wie in der Gruppe Laokoon, wo die Figuren sogar durch die Windungen der Schlange gleichsam in einen Körper verschlungen sind. Die Theilnahme durch Blick, Mienen und Stellung angedeutet, ist schon hinreichend, zur Hervorbringung der Einheit in der Mannigfaltigkeit **). Daß aber diese

*) Wenn Titian die bekannte Regel gab, daß man bey Vereinigung verschiedener Gegenstände zu einer Gruppe die Form einer Weintraube vor Augen haben solle, so bezieht sich diese Regel allerdings auch auf die Forderung der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Allein jener große Koloriſt nahm dabey, außer der gefälligen Rundung, vornehmlich auch Rücksicht auf den schönen Wechsel von Licht und Schatten und das Durchfallen der Lichter. Denn an sich betrachtet wäre die Form einer Weintraube wohl kein schickliches Modell zu einer Gruppe.

**) Vielleicht kann diese Bemerkung zur Rechtfertigung Raphael's dienen. In dem letzten seiner unsterblichen Werke, der Verklärung Christi, ist bekanntlich oben die Verklärung selbst, unten hingegen oder im Vorgrunde der Mondsüchtige, umgeben von denjenigen Jüngern, die nicht mit auf dem Berge waren und den Kranken nicht heilen konnten, darge-

Einheit in der Mannigfaltigkeit allein nicht das ganze Wesen der Schönheit ausmache, ist schon oben (§. 22. Anm.) bemerkt worden; sie ist nur ein wesentliches Stück derselben (Log. 39. nebst der Anm.) *).

---

stellt. Deßhalb sagt Falconet (Oeuvres T. 4. p. 274.): „Ce sont deux sujets sans rapport, et que, par économie il semble, on ait voulu représenter dans un seul tableau, dans un seul instant, et sur un même site." — Allein eine Beziehung (rapport), wodurch beyde Handlungen zusammenhängen und gleichsam Theile einer werden, findet dennoch statt. Einige von den Jüngern zeigen nähmlich hinauf nach dem Berge, nicht als wenn sie wahrnehmen oder ahneten, was dort vorging, sondern nur, nach der Idee des Künstlers, den Mondsüchtigen und dessen Vater auf die Macht Christi, der sich jetzt auf dem Berge befinde und ihnen allein helfen könne und werde, zu verweisen. Beyde Handlungen können und müssen also in einem Zeitpuncte zusammen gedacht werden, wie sie der Künstler in Einem zur Anschauung gegeben hat, und die eine bezieht sich auf die andere, indem Christus auch dadurch verherrlicht wurde, daß seine Jünger während seiner Abwesenheit nicht helfen konnten und deßhalb auf ihn, den alleinigen Retter, hindeuteten. Etwas lose ist die Verbindung freylich. Aber den harten Tadel Falconet's Richardson's u. A. verdient darum das herrliche Kunstwerk nicht. Schwerer möchte sich in dieser Hinsicht Michelangelo's jüngstes Gericht und Mengs Parnaß rechtfertigen lassen. S. Ramdohr über Mahlerey und Bildhauerarbeit. Thl. 2. S. 25 ff.

*) Wenn man gerade und krumme Linien mit einander vergleicht, so zeigt sich in jenen mehr Einheit,

2) Vollſtändigkeit und Präciſion, ſo daß weder etwas fehlt, was nothwendig zum Producte gehört, wenn es dem Begriffe vom Dargeſtellten entſprechen ſoll, noch etwas Überflüßiges vorhanden iſt, wodurch das Product gleichſam überladen würde. Manches Einzelne kann für ſich betrachtet ſchön ſeyn; wenn es aber heißt: Nunc non erat his locus, ſo muß es um des Ganzen willen lieber aufgeopfert werden — ein Opfer, das beſonders jungendlichen Künſtlern ſo ſchwer wird. Daher iſt eine Rede mit mancherley Digreſſionen, ein Landſchaftsgemählde mit zu viel ſolchen Gegenſtänden, die zur bloßen Staffirung gehören, fehlerhaft, weil dadurch die Aufmerkſamkeit

weil ſie immer dieſelbe Richtung behalten, in dieſen mehr Mannigfaltigkeit, weil ſie ſtets ihre Richtung verändern. Sie verändern aber die Richtung nicht plötzlich, wie ein Körper, der ſich im Zickzack bewegt, ſondern allmählig, ſo daß es ſcheint, als wenn ſie der Veränderung ungeachtet immer dieſelbe Richtung behielten. Daher fallen krumme Linien und dadurch beſtimmte Geſtalten gewöhnlich beſſer ins Auge, als gerade und die von dieſen begränzten Figuren. In jenen ſcheint wegen der größeren Mannigfaltigkeit mehr Freyheit, in dieſen wegen der größeren Einheit mehr Beſtimmtheit oder Beſchränktheit zu ſeyn. Daher nennt Hogarth in ſeiner analysis of beauty die Wellenlinie als diejenige, in welcher mit der größten Mannigfaltigkeit die größte Einheit gepaart ſey, die eigentliche Schönheitslinie, aus welcher, wenn ſie um einen feſten Körper gewunden werde, die Linie der Anmuth entſpringe. Indeſſen erſtreckt ſich die Forderung der Einheit und Mannigfaltigkeit viel weiter, als auf Linien und daraus conſtruirte Figuren.

beym Unterricht in derselben, wodurch sich der Styl familienartig fortpflanzt oder vom Meister auf die Schüler übergeht *). So wie nun jeder Mensch in seinem gesammten Betragen oder Verhalten eine gewisse Manier hat, wodurch er von andern Indivi-

*) Solche Schulen gab es schon bey den Alten, indem Plinius (hist. nat. 35, 5.) die helladische und asiatische oder jonische Mahlerschule (genus picturae nennt er's) unterscheidet und erzählt, daß durch Eupompus die helladische in die sicyonische und attische zerfallen sey. Ob es außer diesen in Griechenland auch noch eine äginetische und korinthische Schule gab, ist wenigstens zweifelhaft. S. Winkelmann's Gesch. der Kunst des Alterthums (S. 319. der Dresdner Ausgabe) vergl. mit Lessing's Anmerkungen dazu (in den verm. Schriften. Thl. 10. S. 250.) Da solche Schulen sich größten Theils nach gewissen geographischen Völkerabtheilungen bilden und Nationen wie Individuen immer etwas Eigenthümliches haben, so kann man auch verschiedene Arten des Nationalstyls unterscheiden, z. B. den ägyptischen griechischen, hetruriſchen, römischen, französischen, niederländischen u. s. w. wo denn zuweilen Schul- und Nationalstyl aus leicht begreiflichen Gründen zusammen fallen. Diese Eintheilung läßt sich auch mit Zeitverhältnissen verbinden, z. B. alt- und neu-römischer Styl. Die verschiedenen Arten des Styls nach ihren wesentlichen Merkmahlen zu charakterisiren, ist theils Sache der Kunsttheorie im Einzelnen, theils Sache der Kunstgeschichte, wiewohl eine solche Charakteristik immer mit großen Schwierigkeiten verknüpft bleiben wird, weil die Unterschiede oft so fein sind, daß sie nur gefühlt, aber nicht mit Worten bezeichnet werden können.

duen eben ſo leicht als durch die Geſtalt unterſchieden wird, ſo hat er auch dieſelbe als Künſtler in Anſehung ſeines Styls *). Die Manier hat nähmlich ihren Nahmen von der Hand (manus) und bedeutet alſo eigentlich die Führung der Hand. Da nun die Hände uns von der Natur als Bewegungswerkzeuge gegeben ſind und zur individualen Perſönlichkeit gehören, mithin in manchen ihrer Bewegungen leicht der Nothwendigkeit der Angewöhnung unterliegen können, der Griffel hingegen ein ſelbſtgewähltes Werkzeug freyer Thätigkeit iſt, das, wenn es ſeinem Zwecke nicht entſpricht, leicht verändert oder mit einem andern vertauſcht werden kann: ſo verſteht man unter Manier meiſten Theils eine durch Angewöhnung beſchränktere, unter Styl aber eine freyere Art des Ausdrucks. Da indeſſen die Hand den Griffel leiten muß, ſo hängt natürlich die Führung des Griffels ab von der Führung der Hand, und der Styl eines Künſtlers kann deßhalb nie von aller Manier frey ſeyn. Vielmehr iſt der perſönliche Styl mit der Totalität und Beſchränktheit des Individuums ſo innig verwachſen, daß man mit Büffon ſagen kann, der Styl iſt der Menſch ſelbſt, und daß man den perſönlichen Styl in Hinſicht dieſer individualen Beſtimmtheit auch geradezu die Manier des Künſtlers nennen kann. Daher hat jeder von den drey berühmten Tragikern des Alterthums ſeine Manier, und eben ſo haben ſie Homer

*) Über den Unterſchied der Manier (modus aestheticus) von der Methode (modus logicus) vergl. Logik. §. 118. Anm. Im gemeinen Redegebrauche werden jedoch beyde oft mit einander verwechſelt.

und Virgil, Demosthenes und Cicero, Phidias und Praxiteles, Zeuxis und Parrhasius, Göthe und Wieland, Garrik und Iffland *). Hieraus folgt nun von selbst, daß die Manier an und für sich nichts Tadelnswerthes ist; denn was allen Künstlern zukommt, sofern sie Individuen sind, ist von der Individualität nicht trennbar und kann billiger Weise keinem Tadel unterliegen. Erst dann wird die Manier fehlerhaft, wenn sie den Producten eines Künstlers eine solche Einförmigkeit gibt, daß man sieht, er stehe unter der absoluten Herrschaft seiner Manier, er könne sich bis in das Detail der Ausführung hinein so wenig über

*) Sehr richtig sagt Böttiger in der vorhin angeführten Schrift (S. 41.): «Jeder gute Künstler und jede gute Schule hat gewisser Maßen ihre eigene Manier, die jedoch mit dem, was man Styl nennt, auf's zarteste zusammen geschmolzen seyn muß. — Eben so erklärt sich Fiorillo in der Gesch. der zeichnenden Künste (B. 1. S. 152.): «Eine völlige Freyheit von aller Manier, d. h. eine Darstellung, die bloß durch die allgemeine Natur der Gegenstände bestimmt wird, ohne daß sich der individuale Geist und Charakter des Künstlers hineinmischt, läßt sich auch beym größten Kunstgenie beynahe nicht denken. Selbst derjenige Mahler, der seine Kunst nach der einzig richtigen Methode und in ihrer größten Ausdehnung studirt, der sich durch die Antiken, durch die besten vorhandenen Werke neuerer Meister und hauptsächlich durch Beobachtung der Natur gebildet hat, wird sich doch mit dem Fortgange der Jahre eine gewisse festgesetzte Weise, eine Manier aneignen. In diesem Sinne kann man selbst einem Raphael, Correggio, Michelangelo u. s. w. Manier zuschreiben."

ſie erheben, daß aus Mangel an Freyheit in ſeiner Production die Producte ſelbſt keine Abwechslung in der Form erhalten, ſondern alle wie über Einen Leiſten geſchlagen ausſehen. Ein ſolcher Künſtler manierirt oder fällt in's Manierirte, und wenn er dieß nicht bloß bewußtlos, ſondern ſogar abſichtlich thut, weil er ſeine Manier für etwas Köſtliches oder Koſtbares hält, das er ja bewahren müſſe (vielleicht auch, um ſich dadurch das Anſehen der Originalität zu geben — §. 62. Anm. 2.), ſo entſteht hieraus der affectirte oder preciöſe Styl. Die ſclaviſche Nachahmung einer fremden Manier, aber iſt noch verderblicher für die Kunſt, weil ſie die Selbſtſtändigkeit des Künſtlers aufhebt, die nachgeahmte Manier noch mehr beſchränkt und verſchlechtert, und folglich die Erweiterung der Kunſt durch die möglich größte Mannigfaltigkeit des Styls hemmt. Dieſe Nachahmung ſollte vorzugsweiſe Nachäffung genannt werden, indem der Affe auch nur die äußeren Manieren des Menſchen, ohne Verſtand und Selbſtſtändigkeit, nachmacht. Dadurch kann eine Manier, die beym Urheber, ungeachtet er damit vielleicht in's Manierirte fällt, wegen anderer großen Vorzüge noch erträglich iſt, völlig abgeſchmackt und unleidlich werden (z. B. die Richterſche).

§. 65.

Eine ſchönes Kunſtwerk muß einen gewiſſen Charakter haben, welcher beſtimmt iſt, theils durch die Erfindung theils durch die Ausführung des äſthetiſchen Stoffs, aus welchem es hervorgeht. In beyderley Hin-

bey der Ausführung desselben oder bey der wirklichen Darstellung dem Gesetze der Schönheit huldigen, damit er nicht nur auf keine Weise den Geschmack beleidige und dadurch das Wohlgefallen am Producte aufhebe oder wenigstens vermindere, sondern ihn auch möglichst befriedige, oder das ästhetische Wohlgefallen im höchsten Grade bewirke.

Anmerkung 2.

Um nun diesen Zweck zu erreichen, müssen jedem schönen Kunstwerke folgende Eigenschaften zukommen:

1) Einheit und Mannigfaltigkeit, und zwar beyde auf das Innigste verbunden. Denn ohne Mannigfaltigkeit kann ein Kunstwerk die Gemüthskräfte nicht hinlänglich beschäftigen, um sie in einen lebhaften Schwung zu versetzen; und ohne Einheit kann diese Beschäftigung nicht mit sich selbst übereinstimmen oder harmonisch seyn. Daher müssen alle Theile eines Kunstwerks Ein Ganzes ausmachen, so daß z. B. die Episoden in einem Heldengedichte mit

---

Gegenstand dargestellt gesehen zu haben. Wenn nun gleichwohl ein Gemählde, wie die pissende Kuh in der (vormahligen) Kasselschen Gallerie, gefällt und man es sogar eines Kunstraubs für werth hält, so gefällt es nicht jenes Stoffs, sondern der Umgebungen und der Ausführung wegen, die uns über jenen wegsehen lassen. Auch liebt der Geschmack oft aus einer gewissen Bizarrerie gerade solche Curiosa, besonders wenn sie, wie Potter's eben genanntes Gemählde von berühmten Meistern kommen, und legt ihnen schon darum einen höheren Werth bey, als ihnen an sich betrachtet zukommen würde.

der Haupthandlung in genauer Verbindung ſtehen, und die einzelnen Perſonen einer Gruppe von Figuren an dem Dargeſtellten gemeinſchaftlichen Antheil nehmen. Denn das bloße Zuſammenſtellen mehrerer Figuren (wie in der ſogenannten Gruppe der Niobe, deren Figuren weder insgeſammt Originale ſind, noch auch ebendarum urſprünglich zuſammen gehörten) bildet noch keine Gruppe, ſo lange die Figuren iſolirt daſtehen *). Indeſſen iſt es nicht nöthig, daß die Verbindung immer ſo eng ſey, wie in der Gruppe Laokoon, wo die Figuren ſogar durch die Windungen der Schlange gleichſam in einen Körper verſchlungen ſind. Die Theilnahme durch Blick, Miene und Stellung angedeutet, iſt ſchon hinreichend zur Hervorbringung der Einheit in der Mannigfaltigkeit **). Daß aber dieſe

*) Wenn Titian die bekannte Regel gab, daß man bey Vereinigung verſchiedener Gegenſtände zu einer Gruppe die Form einer Weintraube vor Augen haben ſolle, ſo bezieht ſich dieſe Regel allerdings auch auf die Forderung der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Allein jener große Koloriſt nahm dabey, außer der gefälligen Rundung, vornehmlich auch Rückſicht auf den ſchönen Wechſel von Licht und Schatten und das Durchfallen der Lichter. Denn an ſich betrachtet wäre die Form einer Weintraube wohl kein ſchickliches Modell zu einer Gruppe.

**) Vielleicht kann dieſe Bemerkung zur Rechtfertigung Raphael's dienen. In dem letzten ſeiner unſterblichen Werke, der Verklärung Chriſti, iſt bekanntlich oben die Verklärung ſelbſt, unten hingegen oder im Vorgrunde der Mondſüchtige, umgeben von denjenigen Jüngern, die nicht mit auf dem Berge waren und den Kranken nicht heilen konnten, darge-

Einheit in der Mannigfaltigkeit allein nicht das ganze Wesen der Schönheit ausmache, ist schon oben (§. 22. Anm.) bemerkt worden; sie ist nur ein wesentliches Stück derselben (Log. 39. nebst der Anm.) *).

---

stellt. Deßhalb sagt Falconet (Oeuvres T. 4. p. 274.): „Ce sont deux sujets sans rapport, et que, par économie il semble, on ait voulu représenter dans un seul tableau, dans un seul instant, et sur un même site." — Allein eine Beziehung (rapport), wodurch beyde Handlungen zusammenhängen und gleichsam Theile einer werden, findet dennoch statt. Einige von den Jüngern zeigen nähmlich hinauf nach dem Berge, nicht als wenn sie wahrnehmen oder ahneten, was dort vorging, sondern nur, nach der Idee des Künstlers, den Mondsüchtigen und dessen Vater auf die Macht Christi, der sich jetzt auf dem Berge befinde und ihnen allein helfen könne und werde, zu verweisen. Beyde Handlungen können und müssen also in einem Zeitpuncte zusammen gedacht werden, wie sie der Künstler in Einem zur Anschauung gegeben hat, und die eine bezieht sich auf die andere, indem Christus auch dadurch verherrlicht wurde, daß seine Jünger während seiner Abwesenheit nicht helfen konnten und deßhalb auf ihn, den alleinigen Retter, hindeuteten. Etwas lose ist die Verbindung freylich. Aber den harten Tadel Falconet's Richardson's u. A. verdient darum das herrliche Kunstwerk nicht. Schwerer möchte sich in dieser Hinsicht Michelangelo's jüngstes Gericht und Mengs Parnaß rechtfertigen lassen. S. Ramdohr über Mahlerey und Bildhauerarbeit. Thl. 2. S. 25 ff.

*) Wenn man gerade und krumme Linien mit einander vergleicht, so zeigt sich in jenen mehr Einheit,

2) Vollſtändigkeit und Präciſion, ſo daß weder etwas fehlt, was nothwendig zum Producte gehört, wenn es dem Begriffe vom Dargeſtellten entſprechen ſoll, noch etwas Überflüßiges vorhanden iſt, wodurch das Product gleichſam überladen würde. Manches Einzelne kann für ſich betrachtet ſchön ſeyn; wenn es aber heißt: Nunc non erat his locus, ſo muß es um des Ganzen willen lieber aufgeopfert werden — ein Opfer, das beſonders jungendlichen Künſtlern ſo ſchwer wird. Daher iſt eine Rede mit mancherley Digreſſionen, ein Landſchaftsgemählde mit zu viel ſolchen Gegenſtänden, die zur bloßen Staffirung gehören, fehlerhaft, weil dadurch die Aufmerkſamkeit

weil ſie immer dieſelbe Richtung behalten, in dieſen mehr Mannigfaltigkeit, weil ſie ſtets ihre Richtung verändern. Sie verändern aber die Richtung nicht plötzlich, wie ein Körper, der ſich im Zickzack bewegt, ſondern allmählig, ſo daß es ſcheint, als wenn ſie der Veränderung ungeachtet immer dieſelbe Richtung behielten. Daher fallen krumme Linien und dadurch beſtimmte Geſtalten gewöhnlich beſſer ins Auge, als gerade und die von dieſen begränzten Figuren. In jenen ſcheint wegen der größeren Mannigfaltigkeit mehr Freyheit, in dieſen wegen der größeren Einheit mehr Beſtimmtheit oder Beſchränktheit zu ſeyn. Daher nennt Hogarth in ſeiner analysis of beauty die Wellenlinie als diejenige, in welcher mit der größten Mannigfaltigkeit die größte Einheit gepaart ſey, die eigentliche Schönheitslinie, aus welcher, wenn ſie um einen feſten Körper gewunden werde, die Linie der Anmuth entſpringe. Indeſſen erſtreckt ſich die Forderung der Einheit und Mannigfaltigkeit viel weiter, als auf Linien und daraus conſtruirte Figuren.

dem Studium der Kunstwerke selbst verknüpft werden, und auch dieß nicht, um den, der nicht von Natur zum Künstler berufen ist, dazu zu machen, sondern um das natürliche Talent anzuregen, zu entwickeln und auszubilden, und besonders um den Geschmack zu cultiviren, der vom Genie zwar wesentlich verschieden, aber doch mit ihm vereinbar ist. Der Geschmack ist nähmlich das ästhetische Beurtheilungsvermögen (§. 51.), das Genie (in Beziehung auf die schöne Kunst) das ästhetische Hervorbringungsvermögen, wiefern es mit eigenthümlicher Energie wirksam ist. Jener bedarf der Cultur, damit er richtig in seinen Urtheilen, dieses der Disciplin, damit es nicht geschmacklos in seinen Productionen verfahre. Denn wenn das Genie sich an gar keine Regel binden wollte, so würd' es auch die wohlgegründeten Regeln des Geschmacks verletzen und statt des Wohlgefälligen etwas Mißfälliges hervorbringen. Ob also gleich der

---

sie vom Genie und Geschmack ab, die sich nicht so begründen und begränzen lassen, wie es der würdige Verfasser wünscht. Und wenn er meint (S. 7.), daß sich aus der Geschichte der Baukunst, und zwar bloß aus ihr, ein System aufstellen lasse, welches dem Ideale dieser Kunst entspreche, so irrt er noch mehr. Denn die alte Baukunst kann uns in ihren Überresten nur Muster liefern zur Geschmacksbildung in der Baukunst; aber das System, wenn es überhaupt ein solches gäbe, müßte der menschliche Geist aus sich selbst heraus bilden. Und woher nahmen denn die alten Baukünstler ihre Regeln und Grundsätze? Hatten sie sich etwa auch aus der Geschichte der Kunst ein System abstrahirt? — Die eigentlichen Theoretiker (z. B. Vitruv) traten doch erst spät auf.

3.) Proportion und Schicklichkeit, ſo daß jeder einzelne Theil zu allen übrigen ſowohl als zum Ganzen im gehörigen Ebenmaße ſteht und auch zum Begriffe des Ganzen paßt. Denn wenn die Theile einer Säule eines Hauſes, einer Rede oder eines Dramas, die Glieder eines menſchlichen oder thieriſchen Körpers, die Perſonen einer Gruppe u. ſ. w. kein richtiges Verhältniß zu einander haben, ſo ſtöret dieß das Wohlgefallen am Producte eben ſo wohl, als wenn Griechen und Römer auf den Theater in franzöſiſcher Kleidung erſcheinen, oder eine Kirche wie ein Opernhaus verziert iſt, oder gemeine Dinge mit hochtrabenden Worten dargeſtellt werden *). Die erlaubte Verletzung der Proportion und Schicklichkeit aber, um etwas lächerlich darzuſtellen (z. B. in der Karikatur) iſt kein Einwurf gegen dieſe Regel, ſondern vielmehr Beſtätigung derſelben. Denn hier iſt es eben darauf abgeſehen, durch Verletzung der Regel eine Art von Ungereimtheit zu bewirken, welche Lachen erregt (§. 47. Anm. 1.) **).

---

men darf doch niemahls weſentliche Theile (d. h. ſolche, die den Charakter einer ganzen Gegend beſtimmen, wie Berge und Flüſſe) betreffen, weil ſonſt die Präciſion und Vollſtändigkeit leiden würde.

*) Was Ariſtoteles in ſeiner Rhetorik (3, 7.) vom Schicklichen der Rede (πρεπον της λεξεως) ſagt, gilt mutatis mutandis von allen Producten der Kunſt und verdient hier verglichen zu werden.

**) Leſſing bemerkt in den kleinen Fragmenten artiſtiſchen Inhalts (Verm. Schriften Th. 10. S. 80.), daß die Alten bisweilen das Koſtum der Schönheit nachſetzten, und führt als Beyſpiel an

§. 63.

Wenn die Producte der schönen Kunst einen hohen Grad ästhetischer Vollkommenheit erreichen sollen, so muß das ästhetische Genie (§. 62.) während der Production sich in einem Zustande befinden, wodurch eine Menge von Vorstellungen in ihm rege werden, die das Gemüth beleben und es gleichsam in einen höheren Schwung versetzen, ohne ihm jedoch die zu einer regelmäßigen Production nöthige Besonnenheit zu rauben. Dieser Zustand einer höheren Regsamkeit des Geistes heißt daher Begeisterung.

Anmerkung.

Das Genie ist sich in seiner Wirksamkeit nicht

---

sie je unbedingt getrennt? Wer hat je behauptet, daß das ästhetische Genie ohne allen Geschmack seyn könne? Aber unterschieden sind sie dennoch, und es ist nichts weiter, als eine willkührliche Bestimmung wenn derselbe Schriftsteller (a. a. O.) sagt: «Das Genie ist eben die bis auf einen gewissen Grad bewußtlose Wahl des Vortrefflichsten, also Geschmack in seiner höchsten Wirksamkeit.» — Kommt ihr mir aber mit Shakespear entgegen, so antwort' ich ohn' alles Bedenken: Besser wär's doch, wenn er hin und wieder mehr Geschmack bewiesen hätte! Und wenn die Mahler vor Cimabue, unter denen es gewiß auch Männer von Genie gab, mehr Geschmack gehabt hätten, würde man erst von diesem Toskaner an die Geschichte der neueren Mahlerey datiren? S. Fiorillo's Gesch. der zeichnenden Künste. B. 1. S. 262.

bloß in der Mahlerey, ſondern in jeder Art der Darſtellung, ſie geſchehe durch Farben oder Töne oder Bewegungen, ſtatt findet) wird jene Deutlichkeit vorzüglich befördert, indem dadurch die bedeutendſten Parthien hervorgehoben und dem Auge oder Ohre des Wahrnehmers gleichſam näher gerückt werden *). Demnach ſind allegoriſche Darſtellungen, wenn ſie ſo räthſelhaft ſind, daß man ihren Sinn nur durch langes Nachſinnen und auch dann kaum entdecken kann, eben ſo fehlerhaft, als hiſtoriſche Gemählde, wo die Haupthandlung nicht ſo dargeſtellt iſt, daß man ſie auch ohne gelehrten Commentar, ſelbſt ohne erklärende Über- oder Unterſchrift aus der Darſtellung ſelbſt verſtehen kann **). Was ſoll man aber zu jenem My-

*) Schon Cicero (de orat. 3, 26.) nennt jene Vertheilung von Licht und Schatten „umbram aliquam et recessum, quo magis id, quod erit illuminatum, exstare atque eminere videatur." Nachdem er dieß mit Beyſpielen von der theatraliſchen Kunſt des Roſcius erläutert hat, fährt er fort: „Neque id actores prius viderunt, quam ipsi poetae, quam denique illi etiam, qui fecerunt modos, a quibus utrisque submittitur aliquid, deinde augetur, extenuatur, inflatur, variatur distingultur." — Aus den verſchiedenen Abſtufungen des Lichts und des Schattens geht das äſthetiſche Helldunkel (clair - obscur) hervor, welches oft, gleich dem Dämmerlichte in der Natur, einen magiſchen Reitz über die dargeſtellten Gegenſtände verbreitet. Wie aber die Natur ſich nicht ſtets im Dämmerlichte zeigt, ſo ſoll auch die Kunſt nicht immer im Helldunkel erſcheinen.

**) Der Gebrauch der Schrift zur Verſtändlichmachung eines hiſtoriſchen Gemähldes iſt eigentlich unſtatthaft,

ausgeführt, indem ſie ſich, ohne daß das Gemüth ſich dabey der Regeln bewußt iſt, wie von ſelbſt in die gehörige Ordnung ſtellen und in die angemeſſenſte Form kleiden. Durch dieſes höhere Leben des Geiſtes geht auch in das Product ſelbſt ein belebendes Princip über, wodurch es die Geiſteskräfte des Wahrnehmenden (des Hörers, Leſers, Beſchauers oder Zuſchauers) in einen ähnlichen Schwung, in ein die Kräfte ſtärkendes und daher ſich ſelbſt erhaltendes Spiel verſetzt — eine Gemüthsſtimmung, die ſelbſt nach dem Genuß eines Kunſtwerkes, wenn ſie nicht gewaltſam unterbrochen wird, noch längere Zeit fortdauert und daher das Gemüth mit Vorſtellungen erfüllt, wodurch die Anſicht von der Welt überhaupt verſchönert oder idealiſirt wird. Jener Zuſtand der Begeiſterung aber iſt von zufälligen Umſtänden abhängig, die der Erfahrung zu Folge höchſt mannigfaltig ſind. Der Eine wird z. B. leichter begeiſtert in der Morgenſtunde, wo mit der äußern Welt auch die innere zu neuem Leben erwacht — daher das Sprichwort vom Golde im Munde der Morgenſtunde — der Andere dagegen in den Abendſtunden oder in der Stille der Nacht, wo ſich ihm die innere Welt aufſchließt, während die äußere den Sinnen verſchloſſen iſt, ſo daß Mancher ſogar im Traume begeiſtert wird. Dieſen begeiſtert der Anblick der Natur, eine heitere Ausſicht in's Freye, jener verſchließt ſich lieber in die vier Wände ſeines Zimmers und zündet (wie Büffon) ſelbſt am Tage die Nachtlampe an. Zuweilen kommt die Begeiſterung während der Arbeit ſelbſt (wie der Appetit während des Eſſens), zuweilen bedarf es äußer-

ſtiſche an einem ſchönen Kunſtwerke iſt folglich nichts anderes als das Ausdrucksvolle oder Bedeutſame und ebendarum ein nothwendiges Bedingniß des äſthetiſchen Wohlgefallens. Denn wie könnte ein Kunſtwerk ohne Ausdruck oder Bedeutung gefallen? Aber es reicht keineswegs hin, das Kunſtwerk zu einem ſolchen Objecte zu erheben, welches in jeder Hinſicht oder als ein vollendet ſchönes Product gefallen müßte. Denn wenn ein Object noch ſo viel Ausdruck und Bedeutſamkeit hätte, dabey aber ſo häßlich und niedrig wäre, daß dieſe Eigenſchaften durch jene recht hervorgehoben und in ihrer ganzen Blöße dargeſtellt würden, ſo könnte jenes Object nur Mißfallen erregen (§. 45. und 46. nebſt den Anm.), und als Product der Kunſt auf den Titel eines ſchönen Kunſtwerks keinen Anſpruch machen. Es muß alſo der Künſtler ſchon bey der Erfindung ſeines Stoffs oder der Wahl des Darzuſtellenden darauf ſehen, daß es ein wahrhaft äſthetiſcher, d. h. des äſthetiſchen Wohlgefallens empfänglicher Stoff ſey *). Noch mehr aber muß er

---

Es gibt folglich charakterloſe Producte der Kunſt, die keinen echten Kunſtwerth haben, wie es charakterloſe Menſchen gibt, die keinen wahren Menſchenwerth haben. Die obige Erklärung nimmt daher das Wort Charakter im engeren Sinne.

*) Die Niederländiſchen Mahler haben gegen dieſe Regel oft gefehlt. Sie haben z. B. das Ausſcheiden der von den verdauten Nahrungsmitteln übrig bleibenden Theile aus dem thieriſchen Körper, ob es gleich durchaus kein äſthetiſcher Stoff iſt, dennoch in Gemählden dargeſtellt. Auch erinnert ſich der Verfaſſer, einmahl in einem engliſchen Karikaturbilde denſelben

bey der Ausführung desselben oder bey der wirklichen Darstellung dem Gesetze der Schönheit huldigen, damit er nicht nur auf keine Weise den Geschmack beleidige und dadurch das Wohlgefallen am Producte aufhebe oder wenigstens vermindere, sondern ihn auch möglichst befriedige, oder das ästhetische Wohlgefallen im höchsten Grade bewirke.

Anmerkung 2.

Um nun diesen Zweck zu erreichen, müssen jedem schönen Kunstwerke folgende Eigenschaften zukommen:

1) Einheit und Mannigfaltigkeit, und zwar beyde auf das Innigste verbunden. Denn ohne Mannigfaltigkeit kann ein Kunstwerk die Gemüthskräfte nicht hinlänglich beschäftigen, um sie in einen lebhaften Schwung zu versetzen; und ohne Einheit kann diese Beschäftigung nicht mit sich selbst übereinstimmen oder harmonisch seyn. Daher müssen alle Theile eines Kunstwerks Ein Ganzes ausmachen, so daß z. B. die Episoden in einem Heldengedichte mit

---

Gegenstand dargestellt gesehen zu haben. Wenn nun gleichwohl ein Gemählde, wie die pissende Kuh in der (vormahligen) Kasselschen Gallerie, gefällt und man es sogar eines Kunstraubs für werth hält, so gefällt es nicht jenes Stoffs, sondern der Umgebungen und der Ausführung wegen, die uns über jenen wegsehen lassen. Auch liebt der Geschmack oft aus einer gewissen Bizarrerie gerade solche Curiosa, besonders wenn sie, wie Potter's eben genanntes Gemählde von berühmten Meistern kommen, und legt ihnen schon darum einen höheren Werth bey, als ihnen an sich betrachtet zukommen würde.

der Haupthandlung in genauer Verbindung ſtehen, und die einzelnen Perſonen einer Gruppe von Figuren an dem Dargeſtellten gemeinſchaftlichen Antheil nehmen. Denn das bloße Zuſammenſtellen mehrerer Figuren (wie in der ſogenannten Gruppe der Niobe, deren Figuren weder insgeſammt Originale ſind, noch auch ebendarum urſprünglich zuſammen gehörten) bildet noch keine Gruppe, ſo lange die Figuren iſolirt daſtehen *). Indeſſen iſt es nicht nöthig, daß die Verbindung immer ſo eng ſey, wie in der Gruppe Laokoon, wo die Figuren ſogar durch die Windungen der Schlange gleichſam in einen Körper verſchlungen ſind. Die Theilnahme durch Blick, Mienen und Stellung angedeutet, iſt ſchon hinreichend, zur Hervorbringung der Einheit in der Mannigfaltigkeit **). Daß aber dieſe

*) Wenn Titian die bekannte Regel gab, daß man bey Vereinigung verſchiedener Gegenſtände zu einer Gruppe die Form einer Weintraube vor Augen haben ſolle, ſo bezieht ſich dieſe Regel allerdings auch auf die Forderung der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Allein jener große Koloriſt nahm dabey, außer der gefälligen Rundung, vornehmlich auch Rückſicht auf den ſchönen Wechſel von Licht und Schatten und das Durchfallen der Lichter. Denn an ſich betrachtet wäre die Form einer Weintraube wohl kein ſchickliches Modell zu einer Gruppe.

**) Vielleicht kann dieſe Bemerkung zur Rechtfertigung Raphael's dienen. In dem letzten ſeiner unſterblichen Werke, der Verklärung Chriſti, iſt bekanntlich oben die Verklärung ſelbſt, unten hingegen oder im Vorgrunde der Mondſüchtige, umgeben von denjenigen Jüngern, die nicht mit auf dem Berge waren und den Kranken nicht heilen konnten, darge-

Einheit in der Mannigfaltigkeit allein nicht das ganze Weſen der Schönheit ausmache, iſt ſchon oben (§. 22. Anm.) bemerkt worden; ſie iſt nur ein weſentliches Stück derſelben (Log. 39. nebſt der Anm.) *).

ſtellt. Deßhalb ſagt Falconet (Oeuvres T. 4. p. 274.): „Ce sont deux sujets sans rapport, et que, par économie, il semble, on ait voulu représenter dans un seul tableau, dans un seul instant, et sur un même site." — Allein eine Beziehung (rapport), wodurch beyde Handlungen zuſammenhängen und gleichſam Theile einer werden, findet dennoch ſtatt. Einige von den Jüngern zeigen nähmlich hinauf nach dem Berge, nicht als wenn ſie wahrnehmen oder ahneten, was dort vorging, ſondern nur, nach der Idee des Künſtlers, den Mondſüchtigen und deſſen Vater auf die Macht Chriſti, der ſich jetzt auf dem Berge befinde und ihnen allein helfen könne und werde, zu verweiſen. Beyde Handlungen können und müſſen alſo in einem Zeitpuncte zuſammen gedacht werden, wie ſie der Künſtler in Einem zur Anſchauung gegeben hat, und die eine bezieht ſich auf die andere, indem Chriſtus auch dadurch verherrlicht wurde, daß ſeine Jünger während ſeiner Abweſenheit nicht helfen konnten und deßhalb auf ihn, den alleinigen Retter, hindeuteten. Etwas loſe iſt die Verbindung freylich. Aber den harten Tadel Falconet's Richardſon's u. A. verdient darum das herrliche Kunſtwerk nicht. Schwerer möchte ſich in dieſer Hinſicht Michelangelo's jüngſtes Gericht und Mengs Parnaß rechtfertigen laſſen. S. Ramdohr über Mahlerey und Bildhauerarbeit. Thl. 2. S. 25 ff.

*) Wenn man gerade und krumme Linien mit einander vergleicht, ſo zeigt ſich in jenen mehr Einheit,

2) Vollſtändigkeit und Präciſion, ſo daß weder etwas fehlt, was nothwendig zum Producte gehört, wenn es dem Begriffe vom Dargeſtellten entſprechen ſoll, noch etwas Überflüßiges vorhanden iſt, wodurch das Product gleichſam überladen würde. Manches Einzelne kann für ſich betrachtet ſchön ſeyn; wenn es aber heißt: Nunc non erat his locus, ſo muß es um des Ganzen willen lieber aufgeopfert werden — ein Opfer, das beſonders jungendlichen Künſtlern ſo ſchwer wird. Daher iſt eine Rede mit mancherley Digreſſionen, ein Landſchaftsgemählde mit zu viel ſolchen Gegenſtänden, die zur bloßen Staffirung gehören, fehlerhaft, weil dadurch die Aufmerkſamkeit

weil ſie immer dieſelbe Richtung behalten, in dieſen mehr Mannigfaltigkeit, weil ſie ſtets ihre Richtung verändern. Sie verändern aber die Richtung nicht plötzlich, wie ein Körper, der ſich im Zickzack bewegt, ſondern allmählig, ſo daß es ſcheint, als wenn ſie der Veränderung ungeachtet immer dieſelbe Richtung behielten. Daher fallen krumme Linien und dadurch beſtimmte Geſtalten gewöhnlich beſſer ins Auge, als gerade und die von dieſen begränzten Figuren. In jenen ſcheint wegen der größeren Mannigfaltigkeit mehr Freyheit, in dieſen wegen der größeren Einheit mehr Beſtimmtheit oder Beſchränktheit zu ſeyn. Daher nennt Hogarth in ſeiner analysis of beauty die Wellenlinie als diejenige, in welcher mit der größten Mannigfaltigkeit die größte Einheit gepaart ſey, die eigentliche Schönheitslinie, aus welcher, wenn ſie um einen feſten Körper gewunden werde, die Linie der Anmuth entſpringe. Indeſſen erſtreckt ſich die Forderung der Einheit und Mannigfaltigkeit viel weiter, als auf Linien und daraus conſtruirte Figuren.

Anmerkung 2.

Der Styl hat bekanntlich seinen Nahmen von dem Griffel (στυλος), dessen sich die Alten als eines Werkzeugs zum Schreiben bedienten. Die eigenthümliche Art und Weise den Griffel zu führen — dann die eigenthümliche Art des Ausdrucks in einem schriftlichen Werke als Producte der redenden Kunst, und selbst im mündlichen Vortrage — endlich die eigenthümliche Art des Ausdrucks in einem schönen Kunstwerke überhaupt (τροπος της εργασιας, wie es die Griechen auch nannten) — dieß sind die verschiedenen Bedeutungen, in welchen das Wort Styl genommen werden kann und von welchen die letzte die allgemeinste ist, in der wir es auch hier nehmen *). Da nun die schöne Kunst verschiedene Sphären hat oder mehrere Künste unter sich begreift, so hat auch jede schöne Kunst ihre besondere Art des Ausdrucks oder

---

Weitere über die einer jeden dieser Künste eigenthümliche Art des bildlichen Ausdrucks lehren.

*) Manche verstehen freylich in einer noch umfassenderen Bedeutung unter Styl den ästhetischen Charakter eines Kunstwerks überhaupt (z. B. Böttiger in seinen Andeutungen u. s. w. Abth. 1. S. 38. wo auch die Erklärung von Mengs — il modo di essere delle opere di pittura, scultura etc. — angeführt wird, die im Grunde daselbst sagt). Allein der Styl macht wohl nur einen Theil vom ästhetischen Charakter eines Kunstwerkes aus, nicht aber ihn selbst und ganz. Zum ästhetischen Charakter eines Kunstwerkes gehört auch der ästhetische Stoff, aus dem es hervorgeht, und diesen kann man nicht füglich Styl nennen. Jene Erklärung scheint daher etwas zu weit. Vergl. hierüber auch den folgenden Paragraph.

3.) Proportion und Schicklichkeit, ſo daß jeder einzelne Theil zu allen übrigen ſowohl als zum Ganzen im gehörigen Ebenmaße ſteht und auch zum Begriffe des Ganzen paßt. Denn wenn die Theile einer Säule eines Hauſes, einer Rede oder eines Dramas, die Glieder eines menſchlichen oder thieriſchen Körpers, die Perſonen einer Gruppe u. ſ. w. kein richtiges Verhältniß zu einander haben, ſo ſtöret dieß das Wohlgefallen am Producte eben ſo wohl, als wenn Griechen und Römer auf den Theater in franzöſiſcher Kleidung erſcheinen, oder eine Kirche wie ein Opernhaus verziert iſt, oder gemeine Dinge mit hochtrabenden Worten dargeſtellt werden *). Die erlaubte Verletzung der Proportion und Schicklichkeit aber, um etwas lächerlich darzuſtellen (z. B. in der Karikatur) iſt kein Einwurf gegen dieſe Regel, ſondern vielmehr Beſtätigung derſelben. Denn hier iſt es eben darauf abgeſehen, durch Verletzung der Regel eine Art von Ungereimtheit zu bewirken, welche Lachen erregt (§. 47. Anm. 1.) **).

---

men darf doch niemahls weſentliche Theile (d. h. ſolche, die den Charakter einer ganzen Gegend beſtimmen, wie Berge und Flüſſe) betreffen, weil ſonſt die Präciſion und Vollſtändigkeit leiden würde.

*) Was Ariſtoteles in ſeiner Rhetorik (3, 7.) vom Schicklichen der Rede (πρεπον της λεξεως) ſagt, gilt mutatis mutandis von allen Producten der Kunſt und verdient hier verglichen zu werden.

**) Leſſing bemerkt in den kleinen Fragmenten artiſtiſchen Inhalts (Verm. Schriften Th. 10. S. 80.), daß die Alten bisweilen das Koſtum der Schönheit nachſetzten, und führt als Beyſpiel an

4.) Deutlichkeit und Correctheit, so daß dasjenige, was der Künstler darstellen wollte, von dem Wahrnehmenden leicht gefaßt werden kann, und in der Darstellung selbst auch die kleineren Fehler, welche die Wirkung des Ganzen stören würden, vertilgt sind. Mit Recht fordert man daher von einem Kunstwerke, daß es sich selbst ausspreche — ein in dieser Bedeutung recht passendes Wort — indem das Wohlgefallen an demselben Abbruch leiden muß, wenn das Verstehen des Kunstwerks auch für den geübten Beurtheiler mit solchen Schwierigkeiten verknüpft ist, daß es eine ungewöhnliche Anstrengung fordert und am Ende doch den Beurtheiler zweifelhaft läßt, ob er das Innere des Künstlers aus dem Äußeren der Darstellung richtig enträthselt habe. Durch gute Anordnung der Theile und eine gehörige Vertheilung von Licht und Schatten, (welche nicht

---

die Tuccia Vestalis mit dem Siebe, eine kleine Statue beym Montfaucon (Antiq. expl. P. 1. Tab. XXVIII. 1.), die keinen Schleyer nicht einmahl eine Inful hat, sondern in ihren freyen natürlichen Haaren dargestellt ist. Solche kleine Abweichungen vom Kostum um höherer Zwecke willen sind der Kunst allerdings gestattet. Darum sucht sie auch das Mißfällige, was einmahl zum Begriff eines Dinges gehört, möglichst zu verbergen. Wenn daher die Alten den Vulkan abbildeten, so deuteten sie zwar dessen Hinken an als etwas zur Vorstellung von diesem Gotte Gehöriges, aber so, daß daraus keine Mißgestalt entstand, wie Cicero (de nat. dd. 1.) bezeugt: «Athenis laudamus Vulcanum, quem fecit Alcamenes, in quo stante atque vestito apparet claudicatio non deformis.»

bloß in der Mahlerey, ſondern in jeder Art der Darſtellung, ſie geſchehe durch Farben oder Töne oder Bewegungen, ſtatt findet) wird jene Deutlichkeit vorzüglich befördert, indem dadurch die bedeutendſten Parthien hervorgehoben und dem Auge oder Ohre des Wahrnehmers gleichſam näher gerückt werden *). Demnach ſind allegoriſche Darſtellungen, wenn ſie ſo räthſelhaft ſind, daß man ihren Sinn nur durch langes Nachſinnen und auch dann kaum entdecken kann, eben ſo fehlerhaft, als hiſtoriſche Gemählde, wo die Haupthandlung nicht ſo dargeſtellt iſt, daß man ſie auch ohne gelehrten Commentar, ſelbſt ohne erklärende Über- oder Unterſchrift aus der Darſtellung ſelbſt verſtehen kann **). Was ſoll man aber zu jenem My-

*) Schon Cicero (de orat. 3, 26.) nennt jene Vertheilung von Licht und Schatten «umbram aliquam et recessum, quo magis id, quod erit illuminatum, exstare atque eminere videatur.» Nachdem er dieß mit Beyſpielen von der theatraliſchen Kunſt des Roſcius erläutert hat, fährt er fort: «Neque id actores prius viderunt, quam ipsi poetae, quam denique illi etiam, qui fecerunt modos, a quibus utrisque submittitur aliquid, deinde augetur, extenuatur, inflatur, variatur distinguitur.» — Aus den verſchiedenen Abſtufungen des Lichts und des Schattens geht das äſthetiſche Helldunkel (clair - obscur) hervor, welches oft, gleich dem Dämmerlichte in der Natur, einen magiſchen Reiz über die dargeſtellten Gegenſtände verbreitet. Wie aber die Natur ſich nicht ſtets im Dämmerlichte zeigt, ſo ſoll auch die Kunſt nicht immer im Helldunkel erſcheinen.

**) Der Gebrauch der Schrift zur Verſtändlichmachung eines hiſtoriſchen Gemähldes iſt eigentlich unſtatthaft,

sticism in der Kunst sagen, der das Darzustellende absichtlich in ein undurchdringliches Dunkel hüllt, damit es nur geweihte, durch ein inneres Licht gleichsam übernatürlich erleuchtete Augen erblicken können? — Die Kunst hat freylich, wie die Wissenschaft, ihre Geheimnisse oder Mysterien, d. h. wir stoßen auf dem Gebieth der Kunst und der Wissenschaft auf Dinge, die wir nicht begreifen und mit Worten erklären können, wo unaussprechliche Gefühle und unbestimmte Ahnungen das einzige Medium sind, durch welches sich uns jene Dinge offenbaren. Dieser nothwendige und natürliche Mysticism ist ein heiliger Schleyer, der gleich jenem der Isis alles umgibt, was über das Irdische, Sinnliche und Endliche hinausstrebend sich zum Himmlischen, Idealischen und Unendlichen erhebt. Ganz etwas anderes aber ist der zufällige und affectirte Mysticism, der in unseren Tagen in der Kunst, wie in der Wissenschaft, mehr als je herrschend geworden, und von dem ein neuerer Denker mit Recht sagt, daß er sich im Großen nur dann rege, wenn die Lebenskraft einer Nation untergegangen, und daß uns ebendeßhalb unsere Zeiten um so trauriger erscheinen müssen, wo selbst diejenigen, welche sich die Wissenden nennen, anfangen, sich recht mit Eifer auf den

---

obwohl selbst große Mahler, wie Raphael und Annibal Carracci, sich dieses Hülfsmittels bedient haben. S. Richardson traité de la peinture, T. 1. p. 89. Die Art und Weise aber, wie die neueren Karikaturisten von der Schrift Gebrauch machen, ist ganz und gar unkünstlerisch und entstellend.

Myſticism zu legen, indem ein ſolcher künſtlich hervorgebrachter Myſticism ein unwiderſprechlicher Beweis von innerer Mattigkeit ſey, und folglich jedem wahr und kräftig empfindenden Gemüth etwas durchaus Widerſtrebendes ſeyn müſſe *). — Dieſem und anderen Fehlern in der Kunſt beugt das Streben nach Correctheit vor, das daher allen Künſtlern nicht genug empfohlen werden kann. Denn es iſt kaum möglich, daß beym erſten Entwurfe ſowohl als bey der Ausführung desſelben, während das Gemüth in der Stunde der Weihe vom darzuſtellenden Gegenſtande innig ergriffen und durchdrungen war, nicht mancher Fehler eingeſchlichen ſeyn ſollte, der, wenn er auch unbedeutend ſcheinen möchte, doch dem Wohlgefallen am Ganzen Abbruch thut **). Wenn daher der Rauch der Begeiſterung

*) S. Spilleke's Abhandlung: Benedict Spinoza oder über Atheism, Fatalism und Myſtizism — in der Berl. Monathſchr. Jul. 1808. Man muß übrigens nicht vergeſſen, daß die Dunkelheit eine treffliche Verſchanzung iſt, hinter welcher man ſich im Fall der Noth verbergen kann. Denn ſchon der ehrliche Sancho Panſa ſagte: «Wenn man mich nicht verſteht, ſo iſt's kein Wunder, wenn man meine Sentenzen für Narrenpoſſen hält. Es ſchadet aber nichts; ich verſtehe mich und weiß, daß ich in dem, was ich geſagt habe, keine Dummheiten geſagt habe.» (Donquix. B. 3. K. 2.) — So wird die Dunkelheit für gewiſſe Schriftſteller, was der Nebel, womit ſchützende Gottheiten zuweilen die homeriſchen Helden umgaben, für dieſe Helden wurde.

**) Nur Stümper in der Kunſt pflegen ihre Incorrectheit mit der Unbedeutendheit der Fehler zu entſchul-

vorüber ist, so wird die kälter prüfende und wägende Urtheilskraft noch mancherley zu bessern finden und zu dieser Operation auch einen gewissen dem Umfange des Products angemessenen Zeitraum nöthig haben (nach dem Horazischen: Nonum prematur in annum). Hier ist es also, wo auch der Fleiß, selbst der eiserne (labor improbus), sein Plätzchen findet und dem Genie zu Hülfe kommen muß. Da, läßt sich mit Schiller sagen,

---

digen. Die größten Künstler sind gewöhnlich auch die correctesten. Dennoch kann auch wohl einem großen Componisten eine falsche Quinte, oder einem großen Dichter ein schlechtgebildeter Vers entwischen (z. B. Göthe'n folgender fünffüßige Hexameter in der Achilleis:

Wandelt und jeder die Schritte mißt, jeder den Athem —

der selbst dann noch lahm bleiben würde, wenn man ihn etwa durch ein eingeschobenes Und hinter mißt auf sechs Füße stellen wollte.) So war auch Raphael nicht immer glücklich in Zeichnung der Hände, und Ludovico Caracci beging gar in dem Gemählde, womit er die Kathedrale von Bologna schmückte, und welches die Verkündigung vorstellte, den Fehler, daß er dem Gewande, womit er den auf die Maria zuschreitenden Engel bekleidete, einen Faltenwurf gab, welcher der gegenseitigen Lage der Füße im wechselnden Fortschritte entgegen war, und daher den rechten Fuß an der Stelle des linken und umgekehrt erblicken ließ. Da der Künstler (sagt man) diesen Fehler erst nach Wegnahme des Gerüstes entdeckte, und ihm nun nicht mehr abhelfen konnte, grämte er sich darüber zu Tode. Wie müßte der Tod unter unsern Künstlern wüthen, wenn diese eben so ängstlich wären!

Da ſpanne ſich des Fleißes Nerve,
Und beharrlich ringend unterwerfe
Der Gedanke ſich das Element!

nicht aber,

Wenn, das Todte bildend zu beſeelen,
Mit dem Stoff ſich zu vermählen,
Thatenvoll der Genius entbrennt.

Denn hier würde der kältere Fleiß den entbrannten Genius bald abkühlen. Daß übrigens auch der nachbeſſernde Fleiß ſeine Schranken haben müſſe, indem durch zu vieles und zu langes Corrigiren die urſprüngliche Kraft und Haltung eines Kunſtwerkes vermindert und beſonders jene angenehme Nachläſſigkeit (grata negligentia), welche die Kunſt in der Kunſt verbirgt, verwiſcht werden würde, verſteht ſich von ſelbſt. Das Streben nach Correctheit darf alſo nicht in Peinlichkeit, der man den Zwang der Schule anſieht, ausarten (§. 61. Anm.) *).

*) Unter Leſſing's kleineren Fragmenten artiſtiſchen Inhalts (in den verm. Schriften Th. 10. Nr. 4. S. 69 ff.) findet ſich auch eines mit der Überſchrift: Von den nothwendigen Fehlern (Fragm. 2. S. 71 — 73.). Darunter verſteht er «ſolche, ohne welche vorzügliche Schönheiten nicht ſeyn würden, denen man nicht anders als mit Verluſt dieſer Schönheiten abhelfen kann." — Als ſolche Fehler führt er an, daß Milton im verlornen Paradieſe dem Adam den Gebrauch der Sprache in allem dem weiten Umfange gebe, welcher Kenntniſſe voraus ſetzte, die Adam noch nicht haben konnte — ferner, daß Milton Gott den Vater anders vom Sohn reden laſſe, als es der kirchlichen

Anmerkung. 3

Die in der vorigen Anmerkung aufgeführten Eigenschaften schöner Kunstwerke sind wesentlich und nothwendig, und lassen sich daher in eben so viele ästhetische Regeln oder Kunstpostulate auflösen, z. B. ein schönes Kunstwerk soll Einheit mit Mannigfaltigkeit verbinden — vollständig und präcis seyn u.

Orthodoxie gemäß sey. Wenn L. hier nicht mit der Theologen seinen Scherz trieb, so hätt' er wohl keine unpassenderen Beyspiele wählen können. Der Dichter hat ja wohl völlige Freyheit, seinen Gegenstand nach seinen Zwecken zu behandeln, und braucht nicht darnach zu fragen; ob das, was er dichtet, aus einem anderen als poetischen Gesichtspuncte betrachtet, richtig sey. Sonst hätte Milton auch Adam und Eva, Engel und Teufel, und Gott selbst nicht dürfen in englischer Sprache reden lassen. Jene Freyheit hat aber jeder Künstler. Er macht also gar keinen Fehler, wenn er davon Gebrauch macht. Ohne diese Freyheit gäb' es überall keine Kunst. Ein Fehler aber, der die conditio sine qua non von vorzüglichen Schönheiten wäre, ist ein contradictio in adjecto. Nothwendige Fehler kann demnach keine gesunde Ästhetik zulassen. Etwas anderes aber ist, was Fiorillo in der Gesch. der zeichn. Künste (B. 2. S. 89.) von Titian's Verfahren sagt: «Bey der Anlegung der letzten Hand pflegte er manchmahl einiges mit den Fingern zu verwischen, welches dann mehr Wirkung that, als wenn es mit dem Pinsel gemacht wäre; denn da er großen Fleiß anwandte, um seinen Arbeiten den höchsten Grad von Vollendung zu geben, so durfte er sich am Ende kecker und geistreicher Striche bedienen, wodurch er die angewandte Arbeit verbarg.»

ſ. w. Wie es aber der Künſtler angefangen habe, um dieſen Forderungen Genüge zu leiſten, läßt ſich nicht weiter durch allgemeine äſthetiſche Regeln beſtimmen, ſondern muß theils der beſonderen Theorie einzelner ſchönen Künſte, theils und vorzüglich dem eigenen Genie und Geſchmacke des Künſtlers überlaſſen bleiben. Denn alle Kunſtregeln, welche ſich nicht bloß auf das Mechaniſche, ſondern auf das Äſthetiſche ſelbſt an einem ſchönen Kunſtwerke beziehen, ſind doch am Ende nichts weiter als unbeſtimmte Anweiſungen darüber, was zum Weſen eines ſolchen Werkes gehört, wodurch aber niemand dergleichen hervorbringen lernt (§. 62. Anm. 3.). — Außer jenen allgemeinen und nothwendigen Eigenſchaften gibt es aber auch noch gewiſſe Vorzüge, welche ſchönen Kunſtwerken zukommen und das Wohlgefallen an denſelben erhöhen können, aber doch nicht an ihnen angetroffen werden müſſen, wenn ſie auf den Titel ſchöner Kunſtwerke Anſpruch machen wollen. Auch müſſen dieſelben dem jedesmahligen Charakter des Werkes angemeſſen ſeyn, indem nicht jedes Kunſtwerk jedes möglichen Vorzuges auf gleiche Weiſe empfänglich iſt. Dieſe Vorzüge können daher bloß als zufällige und beſondere Eigenſchaften ſchöner Kunſtwerke angeſehen werden. Hierher gehören z. B. der äſthetiſche Reichthum oder die Fülle von äſthetiſchen Ideen, die einem ſchönen Kunſtwerke zum Grunde liegen *) — die Neuheit und Kühnheit, welche

*) Man nennt ein ſolches Kunſtwerk geiſtreich oder geiſtvoll. Nun muß zwar jedes Kunſtwerk Geiſt haben, damit es nicht, wie gewiſſe nichtsſagende Geſich-

Einheit in der Mannigfaltigkeit allein nicht das ganze Wesen der Schönheit ausmache, ist schon oben (§. 22. Anm.) bemerkt worden; sie ist nur ein wesentliches Stück derselben (Log. 39. nebst der Anm.) *).

---

stellt. Deßhalb sagt Falconet (Oeuvres T. 4. p. 274.): „Ce sont deux sujets sans rapport, et que, par économie il semble, on ait voulu représenter dans un seul tableau, dans un seul instant, et sur un même site." — Allein eine Beziehung (rapport), wodurch beyde Handlungen zusammenhängen und gleichsam Theile einer werden, findet dennoch statt. Einige von den Jüngern zeigen nähmlich hinauf nach dem Berge, nicht als wenn sie wahrnehmen oder ahneten, was dort vorging, sondern nur, nach der Idee des Künstlers, den Mondsüchtigen und dessen Vater auf die Macht Christi, der sich jetzt auf dem Berge befinde und ihnen allein helfen könne und werde, zu verweisen. Beyde Handlungen können und müssen also in einem Zeitpuncte zusammen gedacht werden, wie sie der Künstler in Einem zur Anschauung gegeben hat, und die eine bezieht sich auf die andere, indem Christus auch dadurch verherrlicht wurde, daß seine Jünger während seiner Abwesenheit nicht helfen konnten und deßhalb auf ihn, den alleinigen Retter, hindeuteten. Etwas lose ist die Verbindung freylich. Aber den harten Tadel Falconet's Richardson's u. A. verdient darum das herrliche Kunstwerk nicht. Schwerer möchte sich in dieser Hinsicht Michelangelo's jüngstes Gericht und Mengs Parnaß rechtfertigen lassen. S. Ramdohr über Mahlerey und Bildhauerarbeit. Thl. 2. S. 25 ff.

*) Wenn man gerade und krumme Linien mit einander vergleicht, so zeigt sich in jenen mehr Einheit,

Daß dergleichen Vorzüge nicht von allen Kunstwerken ohne Ausnahme gefordert werden können, lehrt schon der Umstand, daß es Kunstwerke von anerkanntem Werthe gibt, an welchen sie nicht angetroffen werden, z. B. die meisten Lieder Anakreon's, viele Fabeln Äsop's und Pfeffel's, eine Menge kleiner, leichter und gefälliger Musikstücke von Mozart, Haydn, Hümmel, Pleyel u. A. Eben so gibt es eine Menge von Gemählden und Sculpturarbeiten (besonders aus der Classe der Porträtbilder), von Gebäuden, Gärten, Münzen u. d. gl., die sich durch die vorhin genannten Vorzüge wenig oder gar nicht auszeichnen, und dennoch in jedem unbefangenen Beschauer ein lebhaftes Lustgefühl zu bewirken im Stande sind, denen man also mit Unrecht den Nahmen schöner Kunstwerke absprechen würde. Besonders ist der Vorzug der Neuheit durchaus zufällig, weil er nur temporär ist, und, wenn man denselben als eine wesentliche Eigenschaft schöner Kunstwerke betrachten wollte, hieraus folgen würde, daß jene Werke durch ihr Alterthum an ästhetischem Werthe verlieren müßten. Dieser ist aber immerwährend, wenn auch das Kunstwerk den Reitz der Neuheit nach und nach gänzlich verliert, und sein Eindruck auf das Gemüth durch zu

---

des Pianissimo und Fortissimo und durch häufige Ausweichungen aus einer Tonart in die andere ohne vorbereitende Übergänge das Gemüth nicht minder foltern als solche Mahler, die durch grell gegen einander abstechende, und durch keine Mitteltinten verschmolzene Farben recht lebhafte Contraste hervorzubringen meinen.

4.) Deutlichkeit und Correctheit, so daß dasjenige, was der Künstler darstellen wollte, von dem Wahrnehmenden leicht gefaßt werden kann, und in der Darstellung selbst auch die kleineren Fehler, welche die Wirkung des Ganzen stören würden, vertilgt sind. Mit Recht fordert man daher von einem Kunstwerke, daß es sich selbst ausspreche — ein in dieser Bedeutung recht passendes Wort — indem das Wohlgefallen an demselben Abbruch leiden muß, wenn das Verstehen des Kunstwerks auch für den geübten Beurtheiler mit solchen Schwierigkeiten verknüpft ist, daß es eine ungewöhnliche Anstrengung fordert und am Ende doch den Beurtheiler zweifelhaft läßt, ob er das Innere des Künstlers aus dem Äußeren der Darstellung richtig enträthselt habe. Durch gute Anordnung der Theile und eine gehörige Vertheilung von Licht und Schatten, (welche nicht

---

die Tuccia Vestalis mit dem Siebe, eine kleine Statue beym Montfaucon (Antiq. expl. P. 1. Tab. XXVIII. 1.), die keinen Schleyer nicht einmahl eine Inful hat, sondern in ihren freyen natürlichen Haaren dargestellt ist. Solche kleine Abweichungen vom Kostum um höherer Zwecke willen sind der Kunst allerdings gestattet. Darum sucht sie auch das Mißfällige, was einmahl zum Begriff eines Dinges gehört, möglichst zu verbergen. Wenn daher die Alten den Vulkan abbildeten, so deuteten sie zwar dessen Hinken an als etwas zur Vorstellung von diesem Gotte Gehöriges, aber so, daß daraus keine Mißgestalt entstand, wie Cicero (de nat. dd. 1.) bezeugt: «Athenis laudamus Vulcanum, quem fecit Alcamenes, in quo stante atque vestito apparet claudicatio non deformis.»

bloß in der Mahlerey, ſondern in jeder Art der Darſtellung, ſie geſchehe durch Farben oder Töne oder Bewegungen, ſtatt findet) wird jene Deutlichkeit vorzüglich befördert, indem dadurch die bedeutendſten Parthien hervorgehoben und dem Auge oder Ohre des Wahrnehmers gleichſam näher gerückt werden *). Demnach ſind allegoriſche Darſtellungen, wenn ſie ſo räthſelhaft ſind, daß man ihren Sinn nur durch langes Nachſinnen und auch dann kaum entdecken kann, eben ſo fehlerhaft, als hiſtoriſche Gemählde, wo die Haupthandlung nicht ſo dargeſtellt iſt, daß man ſie auch ohne gelehrten Commentar, ſelbſt ohne erklärende Über- oder Unterſchrift aus der Darſtellung ſelbſt verſtehen kann **). Was ſoll man aber zu jenem My-

*) Schon Cicero (de orat. 3, 26.) nennt jene Vertheilung von Licht und Schatten „umbram aliquam et recessum, quo magis id, quod erit illuminatum, exstare atque eminere videatur.“ Nachdem er dieß mit Beyſpielen von der theatraliſchen Kunſt des Roſcius erläutert hat, fährt er fort: „Neque id actores prius viderunt, quam ipsi poetae, quam denique illi etiam, qui fecerunt modos, a quibus utrisque submittitur aliquid, deinde augetur, extenuatur, inflatur, variatur distinguitur.“ — Aus den verſchiedenen Abſtufungen des Lichts und des Schattens geht das äſthetiſche Helldunkel (clair - obscur) hervor, welches oft, gleich dem Dämmerlichte in der Natur, einen magiſchen Reiz über die dargeſtellten Gegenſtände verbreitet. Wie aber die Natur ſich nicht ſtets im Dämmerlichte zeigt, ſo ſoll auch die Kunſt nicht immer im Helldunkel erſcheinen.

**) Der Gebrauch der Schrift zur Verſtändlichmachung eines hiſtoriſchen Gemähldes iſt eigentlich unſtatthaft,

ſticism in der Kunſt ſagen, der das Darzuſtellende abſichtlich in ein undurchdringliches Dunkel hüllt, damit es nur geweihte, durch ein inneres Licht gleichſam übernatürlich erleuchtete Augen erblicken können? — Die Kunſt hat freylich, wie die Wiſſenſchaft, ihre Geheimniſſe oder Myſterien, d. h. wir ſtoßen auf dem Gebieth der Kunſt und der Wiſſenſchaft auf Dinge, die wir nicht begreifen und mit Worten erklären können, wo unausſprechliche Gefühle und unbeſtimmte Ahnungen das einzige Medium ſind, durch welches ſich uns jene Dinge offenbaren. Dieſer nothwendige und natürliche Myſticism iſt ein heiliger Schleyer, der gleich jenem der Iſis alles umgibt, was über das Irdiſche, Sinnliche und Endliche hinausſtrebend ſich zum Himmliſchen, Idealiſchen und Unendlichen erhebt. Ganz etwas anderes aber iſt der zufällige und affectirte Myſticism, der in unſeren Tagen in der Kunſt, wie in der Wiſſenſchaft, mehr als je herrſchend geworden, und von dem ein neuerer Denker mit Recht ſagt, daß er ſich im Großen nur dann rege, wenn die Lebenskraft einer Nation untergegangen, und daß uns ebendeßhalb unſere Zeiten um ſo trauriger erſcheinen müſſen, wo ſelbſt diejenigen, welche ſich die Wiſſenden nennen, anfangen, ſich recht mit Eifer auf den

---

obwohl ſelbſt große Mahler, wie Raphael und Annibal Carracci, ſich dieſes Hülfsmittels bedient haben. S. Richardſon traité de la peinture, T. 1. p. 89. Die Art und Weiſe aber, wie die neueren Karikaturiſten von der Schrift Gebrauch machen, iſt ganz und gar unkünſtleriſch und entſtellend.

Myſticism zu legen, indem ein ſolcher künſtlich hervorgebrachter Myſticism ein unwiderſprechlicher Beweis von innerer Mattigkeit ſey, und folglich jedem wahr und kräftig empfindenden Gemüth etwas durchaus Widerſtrebendes ſeyn müſſe *). — Dieſem und anderen Fehlern in der Kunſt beugt das Streben nach Correctheit vor, das daher allen Künſtlern nicht genug empfohlen werden kann. Denn es iſt kaum möglich, daß beym erſten Entwurfe ſowohl als bey der Ausführung desſelben, während das Gemüth in der Stunde der Weihe vom darzuſtellenden Gegenſtande innig ergriffen und durchdrungen war, nicht mancher Fehler eingeſchlichen ſeyn ſollte, der, wenn er auch unbedeutend ſcheinen möchte, doch dem Wohlgefallen am Ganzen Abbruch thut **). Wenn daher der Rauch der Begeiſterung

*) S. Spilleke's Abhandlung: Benedict Spinoza oder über Atheism, Fatalism und Myſtizism — in der Berl. Monathſchr. Jul. 1808. Man muß übrigens nicht vergeſſen, daß die Dunkelheit eine treffliche Verſchanzung iſt, hinter welcher man ſich im Fall der Noth verbergen kann. Denn ſchon der ehrliche Sancho Panſa ſagte: «Wenn man mich nicht verſteht, ſo iſt's kein Wunder, wenn man meine Sentenzen für Narrenpoſſen hält. Es ſchadet aber nichts; ich verſtehe mich und weiß, daß ich in dem, was ich geſagt habe, keine Dummheiten geſagt habe.» (Donquix. B. 9. K. 2.) — So wird die Dunkelheit für gewiſſe Schriftſteller, was der Nebel, womit ſchützende Gottheiten zuweilen die homeriſchen Helden umgaben, für dieſe Helden wurde.

**) Nur Stümper in der Kunſt pflegen ihre Incorrectheit mit der Unbedeutendheit der Fehler zu entſchul-

vorüber ist, so wird die kälter prüfende und wägende Urtheilskraft noch mancherley zu bessern finden und zu dieser Operation auch einen gewissen dem Umfange des Products angemessenen Zeitraum nöthig haben (nach dem Horazischen: Nonum prematur in annum). Hier ist es also, wo auch der Fleiß, selbst der eiserne (labor improbus), sein Plätzchen findet und dem Genie zu Hülfe kommen muß. Da, läßt sich mit Schiller sagen,

---

digen. Die größten Künstler sind gewöhnlich auch die correctesten. Dennoch kann auch wohl einem großen Componisten eine falsche Quinte, oder einem großen Dichter ein schlechtgebildeter Vers entwischen (z. B. Göthe'n folgender fünffüßige Hexameter in der Achilleis:

Wandelt und jeder die Schritte mißt, jeder den Athem —

der selbst dann noch lahm bleiben würde, wenn man ihn etwa durch ein eingeschobenes Und hinter mißt auf sechs Füße stellen wollte.) So war auch Raphael nicht immer glücklich in Zeichnung der Hände, und Ludovico Caracci beging gar in dem Gemählde, womit er die Kathedrale von Bologna schmückte, und welches die Verkündigung vorstellte, den Fehler, daß er dem Gewande, womit er den auf die Maria zuschreitenden Engel bekleidete, einen Faltenwurf gab, welcher der gegenseitigen Lage der Füße im wechselnden Fortschritte entgegen war, und daher den rechten Fuß an der Stelle des linken und umgekehrt erblicken ließ. Da der Künstler (sagt man) diesen Fehler erst nach Wegnahme des Gerüstes entdeckte, und ihm nun nicht mehr abhelfen konnte, grämte er sich darüber zu Tode. Wie müßte der Tod unter unsern Künstlern wüthen, wenn diese eben so ängstlich wären!

Da ſpanne ſich des Fleißes Nerve,
Und beharrlich ringend unterwerfe
Der Gedanke ſich das Element!

nicht aber,

Wenn, das Todte bildend zu beſeelen,
Mit dem Stoff ſich zu vermählen,
Thatenvoll der Genius entbrennt.

Denn hier würde der kältere Fleiß den entbrannten Genius bald abkühlen. Daß übrigens auch der nachbeſſernde Fleiß ſeine Schranken haben müſſe, indem durch zu vieles und zu langes Corrigiren die urſprüngliche Kraft und Haltung eines Kunſtwerkes vermindert und beſonders jene angenehme Nachläſſigkeit (grata negligentia), welche die Kunſt in der Kunſt verbirgt, verwiſcht werden würde, verſteht ſich von ſelbſt. Das Streben nach Correctheit darf alſo nicht in Peinlichkeit, der man den Zwang der Schule anſieht, ausarten (§. 61. Anm.) *).

*) Unter Leſſing's kleineren Fragmenten artiſtiſchen Inhalts (in den verm. Schriften Th. 10. Nr. 4. S. 69 ff.) findet ſich auch eines mit der Überſchrift: Von den nothwendigen Fehlern (Fragm. 2. S. 71 — 73.). Darunter verſteht er «ſolche, ohne welche vorzügliche Schönheiten nicht ſeyn würden, denen man nicht anders als mit Verluſt dieſer Schönheiten abhelfen kann.» — Als ſolche Fehler führt er an, daß Milton im verlornen Paradieſe dem Adam den Gebrauch der Sprache in allem dem weiten Umfange gebe, welcher Kenntniſſe voraus ſetzte, die Adam noch nicht haben konnte — ferner, daß Milton Gott den Vater anders vom Sohn reden laſſe, als es der kirchlichen

Anmerkung. 3

Die in der vorigen Anmerkung aufgeführten Eigenschaften schöner Kunstwerke sind wesentlich und nothwendig, und lassen sich daher in eben so viele ästhetische Regeln oder Kunstpostulate auflösen, z. B. ein schönes Kunstwerk soll Einheit mit Mannigfaltigkeit verbinden — vollständig und präcis seyn u.

Orthodoxie gemäß sey. Wenn L. hier nicht mit den Theologen seinen Scherz trieb, so hätt' er wohl keine unpassenderen Beyspiele wählen können. Der Dichter hat ja wohl völlige Freyheit, seinen Gegenstand nach seinen Zwecken zu behandeln, und braucht nicht darnach zu fragen; ob das, was er dichtet, aus einem anderen als poetischen Gesichtspuncte betrachtet, richtig sey. Sonst hätte Milton auch Adam und Eva, Engel und Teufel, und Gott selbst nicht dürfen in englischer Sprache reden lassen. Jene Freyheit hat aber jeder Künstler. Er macht also gar keinen Fehler, wenn er davon Gebrauch macht. Ohne diese Freyheit gäb' es überall keine Kunst. Ein Fehler aber, der die conditio sine qua non von vorzüglichen Schönheiten wäre, ist ein contradictio in adjecto. Nothwendige Fehler kann demnach keine gesunde Ästhetik zulassen. Etwas anderes aber ist, was Fiorillo in der Gesch. der zeichn. Künste (B. 2. S. 89.) von Titian's Verfahren sagt: «Bey der Anlegung der letzten Hand pflegte er manchmahl einiges mit den Fingern zu verwischen, welches dann mehr Wirkung that, als wenn es mit dem Pinsel gemacht wäre; denn da er großen Fleiß anwandte, um seinen Arbeiten den höchsten Grad von Vollendung zu geben, so durfte er sich am Ende kecker und geistreicher Striche bedienen, wodurch er die angewandte Arbeit verbarg.»

ſ. w. Wie es aber der Künſtler angufangen habe, um dieſen Forderungen Genüge zu leiſten, läßt ſich nicht weiter durch allgemeine äſthetiſche Regeln beſtimmen, ſondern muß theils der beſonderen Theorie einzelner ſchönen Künſte, theils und vorzüglich dem eigenen Genie und Geſchmacke des Künſtlers überlaſſen bleiben. Denn alle Kunſtregeln, welche ſich nicht bloß auf das Mechaniſche, ſondern auf das Äſthetiſche ſelbſt an einem ſchönen Kunſtwerke beziehen, ſind doch am Ende nichts weiter als unbeſtimmte Andeutungen deſſen, was zum Weſen eines ſolchen Werkes gehört, wodurch aber niemand dergleichen hervorbringen lernt (§. 62. Anm. 3.). — Außer jenen allgemeinen und nothwendigen Eigenſchaften gibt es aber auch noch gewiſſe Vorzüge, welche ſchönen Kunſtwerken zukommen und das Wohlgefallen an denſelben erhöhen können, aber doch nicht an ihnen angetroffen werden müſſen, wenn ſie auf den Titel ſchöner Kunſtwerke Anſpruch machen wollen. Auch müſſen dieſelben dem jedesmahligen Charakter des Werkes angemeſſen ſeyn, indem nicht jedes Kunſtwerk jedes möglichen Vorzuges auf gleiche Weiſe empfänglich iſt. Dieſe Vorzüge können daher bloß als zufällige und beſondere Eigenſchaften ſchöner Kunſtwerke angeſehen werden. Hierher gehören z. B. der äſthetiſche Reichthum oder die Fülle von äſthetiſchen Ideen, die einem ſchönen Kunſtwerke zum Grunde liegen *) — die Neuheit und Kühnheit, welche

*) Man nennt ein ſolches Kunſtwerk geiſtreich oder geiſtvoll. Nun muß zwar jedes Kunſtwerk Geiſt haben, damit es nicht, wie gewiſſe nichtsſagende Geſich-

Anmerkung. 3

Die in der vorigen Anmerkung aufgeführten Eigenschaften schöner Kunstwerke sind wesentlich und nothwendig, und lassen sich daher in eben so viele ästhetische Regeln oder Kunstpostulate auflösen, z. B. ein schönes Kunstwerk soll Einheit mit Mannigfaltigkeit verbinden — vollständig und präcis seyn u.

Orthodoxie gemäß sey. Wenn L. hier nicht mit den Theologen seinen Scherz trieb, so hätt' er wohl keine unpassenderen Beyspiele wählen können. Der Dichter hat ja wohl völlige Freyheit, seinen Gegenstand nach seinen Zwecken zu behandeln, und braucht nicht darnach zu fragen, ob das, was er dichtet, aus einem anderen als poetischen Gesichtspuncte betrachtet, richtig sey. Sonst hätte Milton auch Adam und Eva, Engel und Teufel, und Gott selbst nicht dürfen in englischer Sprache reden lassen. Jene Freyheit hat aber jeder Künstler. Er macht also gar keinen Fehler, wenn er davon Gebrauch macht. Ohne diese Freyheit gäb' es überall keine Kunst. Ein Fehler aber, der die conditio sine qua non von vorzüglichen Schönheiten wäre, ist ein contradictio in adjecto. Nothwendige Fehler kann demnach keine gesunde Ästhetik zulassen. Etwas anderes aber ist, was Fiorillo in der Gesch. der zeichn. Künste (B. 2. S. 89.) von Titian's Verfahren sagt: „Bey der Anlegung der letzten Hand pflegte er manchmahl einiges mit den Fingern zu verwischen, welches dann mehr Wirkung that, als wenn es mit dem Pinsel gemacht wäre; denn da er großen Fleiß anwandte, um seinen Arbeiten den höchsten Grad von Vollendung zu geben, so durfte er sich am Ende kecker und geistreicher Striche bedienen, wodurch er die angewandte Arbeit verbarg."

ſ. w. Wie es aber der Künſtler anzufangen habe, um dieſen Forderungen Genüge zu leiſten, läßt ſich nicht weiter durch allgemeine äſthetiſche Regeln beſtimmen, ſondern muß theils der beſonderen Theorie einzelner ſchönen Künſte, theils und vorzüglich dem eigenen Genie und Geſchmacke des Künſtlers überlaſſen bleiben. Denn alle Kunſtregeln, welche ſich nicht bloß auf das Mechaniſche, ſondern auf das Äſthetiſche ſelbſt an einem ſchönen Kunſtwerke beziehen, ſind doch am Ende nichts weiter als unbeſtimmte Andeutungen deſſen, was zum Weſen eines ſolchen Werkes gehört, wodurch aber niemand dergleichen hervorbringen lernt (§. 62. Anm. 3.). — Außer jenen allgemeinen und nothwendigen Eigenſchaften gibt es aber auch noch gewiſſe Vorzüge, welche ſchönen Kunſtwerken zukommen und das Wohlgefallen an denſelben erhöhen können, aber doch nicht an ihnen angetroffen werden müſſen, wenn ſie auf den Titel ſchöner Kunſtwerke Anſpruch machen wollen. Auch müſſen dieſelben dem jedesmahligen Charakter des Werkes angemeſſen ſeyn, indem nicht jedes Kunſtwerk jedes möglichen Vorzuges auf gleiche Weiſe empfänglich iſt. Dieſe Vorzüge können daher bloß als zufällige und beſondere Eigenſchaften ſchöner Kunſtwerke angeſehen werden. Hierher gehören z. B. der äſthetiſche Reichthum oder die Fülle von äſthetiſchen Ideen, die einem ſchönen Kunſtwerke zum Grunde liegen *) — die Neuheit und Kühnheit, welche

*) Man nennt ein ſolches Kunſtwerk geiſtreich oder geiſtvoll. Nun muß zwar jedes Kunſtwerk Geiſt haben, damit es nicht, wie gewiſſe nichtsſagende Geſich-

in der Verknüpfung und Darstellung jener Ideen durch gänzliche Abweichung vom Bisherigen herrschen — die glänzenden Contraste, die dabey angebracht sind, und vermöge welcher die einzelnen Theile solche Gegensätze bilden, daß das Ganze einen stärkeren Eindruck auf das Gemüth macht, ohne doch dieses auf eine gewaltsame Art zwischen entgegengesetzten Empfindungen herumzuwerfen, in welchem Falle die Contraste schneidend oder schreyend seyn und das Gemüth gleichsam auf die Folter spannen würden *).

---

ter, geistlos sey; aber Reichthum oder Fülle dieses Geistes ist doch kein nothwendiges Erforderniß desselben. Ein Kunstwerk hat nähmlich überhaupt Geist (in ästhetischer Bedeutung), wenn es ästhetische Ideen auf eine das Gemüth belebende Weise ausdrückt, und ein Künstler hat (ästhetischen) Geist, wenn er eines solchen Ausdrucks in seinen Werken fähig ist. Reichthum oder Fülle aber findet in dieser Hinsicht statt, wenn dem Kunstwerk eine so große Menge und Mannigfaltigkeit ästhetischer Ideen zum Grunde liegt, daß dieselben kaum auf eine bestimmte Weise ausgedrückt, mithin vom Künstler zum Theil nur angedeutet, vom Wahrnehmer aber gleichsam nur ahnend aufgefaßt werden können. Daher kann jener Reichthum leicht zur Überfüllung und eben dadurch fehlerhaft werden. Es gibt demnach zwischen dem Geist-reichen und dem Geist-losen ein Mittleres, was man schlechthin das Geistige oder Spirituale eines Kunstwerkes nennen könnte. Was aber die Franzosen gewöhnlich esprit schlechtweg nennen, ist mehr eine Art von Witz und Scharfsinn, der sich durch bons mots und concetti ausspricht, als der wahre ästhetische Geist.

*) So gibt es Musiker, die durch beständigen Wechsel

Daß dergleichen Vorzüge nicht von allen Kunſtwerken ohne Ausnahme gefordert werden können, lehrt ſchon der Umſtand, daß es Kunſtwerke von anerkanntem Werthe gibt, an welchen ſie nicht angetroffen werden, z. B. die meiſten Lieder Anakreon's, viele Fabeln Äſop's und Pfeffel's, eine Menge kleiner, leichter und gefälliger Muſikſtücke von Mozart, Haydn, Himmel, Pleyel u. A. Eben ſo gibt es eine Menge von Gemählden und Bauſculpturarbeiten (beſonders aus der Claſſe der Porträtbilder), von Gebäuden, Gärten, Münzen u. d. gl., die ſich durch die vorhin genannten Vorzüge wenig oder gar nicht auszeichnen, und dennoch in jedem unbefangenen Beſchauer ein lebhaftes Luſtgefühl zu bewirken im Stande ſind, denen man alſo mit Unrecht den Nahmen ſchöner Kunſtwerke abſprechen würde. Beſonders iſt der Vorzug der Neuheit durchaus zufällig, weil er nur temporär iſt, und, wenn man denſelben als eine weſentliche Eigenſchaft ſchöner Kunſtwerke betrachten wollte, hieraus folgen würde, daß jene Werke durch ihr Alterthum an äſthetiſchem Werthe verlieren müßten. Dieſer iſt aber immerwährend, wenn auch das Kunſtwerk den Reitz der Neuheit nach und nach gänzlich verliert, und ſein Eindruck auf das Gemüth durch zu

---

des Pianissimo und Fortissimo und durch häufige Ausweichungen aus einer Tonart in die andere ohne vorbereitende Übergänge das Gemüth nicht minder foltern als ſolche Mahler, die durch grell gegen einander abſtechende, und durch keine Mitteltinten verſchmolzene Farben recht lebhafte Contraſte hervorzubringen meinen.

oft wiederhohlten Genuß etwas geschwächt wird *). Das beständige Streben nach Neuheit aber kann sogar der Kunst nachtheilig werden, indem es den Künstler leicht auf Abwege führt, auf welchen er eben so leicht Nachtreter findet, wenn er sonst ein Mann von Kraft und Gewicht ist. So gab Michel Angelo's Eigenheit durch sein berühmtes Kunstwerk in der Sixtinischen Capelle, das jüngste Gericht, das wegen der Neuheit in der Erfindung und Gruppirung, in den kühnen Umrissen und kühnen Bewegungen ein Gegenstand der höchsten Bewunderung wurde, die erste Veranlassung zum Verfalle der neueren Kunst. Und was das Sonderbarste ist, der Künstler selbst schien dieß vorausgesehen zu haben. Denn nach Vollendung desselben rief er aus: „O wie Vielen wird dieses Werk von mir den Kopf verrücken!" — S. Fiorillo's Geschichte der zeichnenden Künste B. 1. S. 365. — Sollte nicht auch unsere neueste Poesie durch dasselbe Streben nach höherer Neuheit auf Abwege gerathen seyn? Und könnte man nicht von der Philosophie eben das behaupten? — Indeß ist jenes Streben doch in Ansehung seiner letzten Quelle auch nicht

*) Dieß Schicksal trifft besonders musikalische Kunstwerke, hat aber nicht in den durch die Zeit verminderten Werthe derselben, sondern in dem für unser Gemüth natürlichen Bedürfnisse der Abwechselung im Genusse jeder Art seinen Grund. Aus demselben Grunde wird uns auch die schönste Gegend, die wir täglich vor Augen haben, am Ende gleichgültig, so wie die höchsten persönlichen Reitze den nicht mehr entzücken, dem sie alltäglich geworden sind.

ganz verwerflich. Denn es iſt eine natürliche Folge des Vervollkommnungstriebes, der ewig regen Sehnſucht unſeres Geiſtes nach dem Beſſeren; und darum muß es am Ende wohl auch für Kunſt und Wiſſenſchaft erſprießlich ſeyn.

§. 66.

Natürlichkeit, Wahrheit und Sittlichkeit können nur unter gewiſſen Einſchränkungen und Bedingungen als nothwendige Eigenſchaften ſchöner Kunſtwerke angeſehen werden, indem die Kunſt in ihren eigenthümlichen Beſtrebungen keinesweges an die Geſetze der Natur, des Wahren und des Sittlichen dergeſtalt gebunden iſt, daß ohne deren ſtrenge Beobachtung ihre Producte kein äſthetiſches Wohlgefallen bewirken könnten.

Anmerkung 1.

Die Forderung der Natürlichkeit beruht eigentlich auf derjenigen Anſicht von der ſchönen Kunſt, nach welcher dieſe nichts anders als Nachahmung der Natur iſt — einer Anſicht, die ſich vom Ariſtoteles herſchreibt, der in ſeiner Poetik (Kap. 2. §. 1. und 2. ed. Bip.) alle ſchönen Künſte als Nachahmerinnen betrachtet und ſie bloß dadurch unterſcheidet, daß ſie mit verſchiedenen Mitteln, verſchiedene Gegenſtände auf verſchiedene Weiſe nachahmen *). Neue-

*) Er ſagt nähmlich: Εποποιία δη, και ἡ της τραγῳδιας ποιησις, ετι δε κωμῳδια, και ἡ διθυραμβοποιητικη,

re Theoretiker, welche das Unzulängliche und Beschränkte dieser Ansicht fühlten und doch das Princip der Nachahmung nicht ganz aufgeben wollten, setzten dafür Nachahmung der schönen Natur *). Dabey blieb

---

και της αυλητικης ἡ πλειστη, και κιθαριστικης, πασαι τυγχανουσαι ουσαι μιμησεις το συνολον. Διαφερουσι δε αλληλων τριων· ἡ γαρ τω ποιοις ἑτεροις μιμεισθαι, ἡ τω ἑτερα, ἡ τω ἑτερως και μη τον αυτον τροπον. — Man könnte vielleicht sagen, daß A. hier nicht alle, sondern nur einige schöne Künste (Dichtkunst, Schauspielkunst und Tonkunst) für nachahmend erklärt. Allein man sieht aus seinen anderweitigen Bemerkungen (besonders Kap. 3. wo er die Mahler Polygnot, Pauson und Dionys mit den Dichtern Homer, Hegemon und Kleophon in Ansehung der Objecte der Nachahmung parallelisirt), daß er auch von den übrigen schönen Künsten dieselbe Ansicht hatte. Wiewohl nun Lessing in seiner hamb. Dramaturgie (B. 2. S. 396.) versichert, daß er die Dichtkunst dieses Philosophen für ein eben so unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklides, und wiewohl die Autorität zwey solcher Männer, wie Aristoteles und Lessing, von großem Gewicht ist, so wird es doch erlaubt seyn, die Richtigkeit jener Ansicht in Zweifel zu ziehen.

*) Sulzer in seiner Theorie der schönen Künste (Art. Künste) sagte schon, daß man das Wesen der schönen Künste nicht in einer unbestimmten Nachahmung der Natur zu suchen habe, und meinte dagegen, die allgemeine Bestrebung der schönen Kunst müsse dahin abzielen, alle Werke der Menschen eben so zu verschönern, wie die Natur die Werke der Schöpfung verschönert habe. Das heißt denn doch wohl nichts anders, als die schöne Natur nachahmen. Be-

denn die Forderung der Natürlichkeit als einer allgemeinen und nothwendigen Eigenſchaft ſchöner Kunſtwerke unabänderlich. Denn die ſchöne Natur iſt eben auch Natur, und ein ſie nachahmendes Werk kann eben darum nicht anders als natürlich ausfallen. Um nun zu beſtimmen, ob und wiefern eine ſolche Forderung gegründet ſey, müſſen wir uns an dasjenige zurück erinnern, was oben (§. 58. Anm. 2.) vom Unterſchied der Natur und der Kunſt geſagt worden iſt. Die Natur wirkt zweckmäßig, aber nach nothwendigen Geſetzen, und das, was ſie producirt, wird auch von uns als zweckmäßig vorgeſtellt, ohne daß wir es erſt in einer gewiſſen Beziehung auf uns ſelbſt und

---

ſtimmter drückt ſich hierüber Fiorillo in der Geſchichte der zeichnenden Künſte (B. 1. S. 153.) aus, wenn er dem Künſtler, um nicht in's Manierirte zu fallen, empfiehlt, vorzüglich die ſchöne Natur als den größten Meiſter unter allen zu Rathe zu ziehen. «Ich ſage mit Bedacht» ſetzt er hinzu — «die ſchöne Natur; denn obgleich die Natur im Ganzen genommen eine unendliche Mannigfaltigkeit von Bildungen hervorbringt, ſo findet man doch nicht ſelten, wenn man ſie in einem beſchränkteren Wirkungskreiſe beobachtet, daß ſie in eine gewiſſe Einförmigkeit verfällt und ſich häufig wiederhohlt, wovon unter andern die Nationalphyſiognomien ein auffallendes Beyſpiel ſind. Man könnte alſo die Natur, als Bildnerinn und Mahlerinn nach einer ſolchen abgeſonderten Maße ihrer Hervorbringungen betrachtet, ſelbſt manierirt nennen, u. ſ. w." — Die letzte Bemerkung iſt ſehr treffend und beweiſt das Unzulängliche und Schwankende in dem Principe der Naturnachahmung recht auffallend.

unſer Luſtgefühl wahrzunehmen brauchen. Kommt nun dieſe Beziehung noch hinzu, erſcheint uns ein Naturproduct z. B. (eine Blume, ein Thier, ein Menſch) in einer ſolchen Form, daß es auch dadurch einen wohlgefälligen Eindruck auf unſer Gemüth macht oder mit Luſtgefühl angeſchaut wird, ſo kommt ihm dieſer Charakter nur zufälliger Weiſe zu. Denn man kann nicht ſagen, daß die Natur auf dieſe bloß formale und ſubjective Zweckmäßigkeit hinzuarbeiten genöthigt ſey, um etwa unſer Aug' und Ohr durch ſchöne Geſtalten und Töne zu ergötzen, weil ſonſt alles in der Natur ſo beſchaffen ſeyn müßte. Es trifft ſich alſo nur, wir wiſſen nicht wie? daß unter ſo Vielem, was die Natur hervorbringt, ſich auch das Schöne findet. Aber eben darum iſt dieſe Schönheit der Naturproducte als etwas Zufälliges den eigentlichen Naturzwecken ſtets untergeordnet, mithin auch durch die Nothwendigkeit der auf die Erreichung jener Zwecke allein gerichteten Naturgeſetzen immer auf gewiſſe Weiſe beſchränkt. Die ſchöne Kunſt hingegen hat in ihren Hervorbringungen gar keinen anderen Zweck als die Erregung eines äſthetiſchen Wohlgefallens; eben darum heißt ſie ſchöne oder äſthetiſche Kunſt (§. 59.). In der Freyheit, mit welcher ſie hierbey verfährt, braucht ſie, die ihren eigenen Zweck und ihre eigenen, auf dieſen allein ſich beziehenden, Regeln hat, ſich nicht an die Zwecke und Geſetze der Natur, ſobald ſie dadurch in ihrer Thätigkeit beſchränkt würde, zu kehren. Sie ſtrebt nach dem Idealiſchen (weßhalb ſie auch ſchlechtweg Kunſt des Idealiſchen genannt werden kann), das nicht außer dem Künſtler, ſondern in ihm ſelbſt liegt, indem es ein freyes,

ſelbſtthätiges Geſchöpf ſeiner Gemüthskräfte iſt (§. 23. Anm. 3.). Wenn alſo auch der Künſtler Naturdinge darſtellet, ſo ahmt er die Natur nicht etwa bloß nach, ſondern er veredelt oder verſchönert ſie ſelbſt, indem er ſie zum Idealiſchen erhebt, wobey dann ſein Geſchöpf bloß inſofern natürlich iſt, als es der Natur desjenigen, was dargeſtellt werden ſollte, überhaupt entſpricht oder gemäß iſt, z. B. daß die Menſchen, die er darſtellt, wie Menſchen ausſehen, empfinden, denken, ſprechen und handeln *). Aber er kann ſich

*) Der Porträtiſt (wohin man ſowohl den Mahler und den Bildner, der die Geſtalt eines wirklichen Menſchen wieder gibt, als auch denjenigen Künſtler rechnen kann, der eine in der Natur befindliche Landſchaft und überhaupt etwas Individualwirkliches darſtellt) iſt unſtreitig bey ſeinen Erzeugniſſen am meiſten an die Natur gebunden, ſo daß man von ihm wohl ſagen kann, er ahme die Natur nach; aber dennoch wird er, wenn er ſeiner Kunſt eingedenk und mächtig iſt, auch hier des Idealiſirens nicht vergeſſen, und mit der Treue im Wiedergeben die höhere Schönheit in der künſtlichen Darſtellung zu verbinden wiſſen, oder ſich als Idealiſt im äſthetiſchen Sinne zeigen. Man vergeſſe doch aber auch nicht, daß es ſchöne Künſte gibt, die eigentlich gar kein Vorbild in der Natur haben, das von ihnen nachgeahmt werden könnte. Oder verdient wohl das Pfeifen und Zwitſchern der Vögel ein Vorbild unſerer Inſtrumental- und Vocalmuſik, verdienen wirklich die Neſter der Vögel, die Gruben der Hamſter und Füchſe, oder die Höhlen der Troglodyten Vorbilder unſerer ſchönen Häuſer, Paläſte und Tempel genannt zu werden? Konnte denn nicht der Menſch auch von ſelbſt

auch seine eigene Natur schaffen, in welcher andere Wesen, als in der wirklichen, angetroffen werden und andere Gesetze, als in jener, herrschen. Er kann Menschen, Löwen und Pferde beflügeln, kann Feen, Sphinxe und Zentauren schaffen, kann Thiere, Bäume und Blumen gleich den Menschen empfinden, denken, reden und handeln lassen, kann Ober- und Unterwelt, Himmel und Hölle mit Wesen bevölkern, die kein Auge gesehen und kein Ohr gehört hat — kurz, er kann eine Welt bilden, in welcher alles nur insofern natürlich ist, als es der Möglichkeit einer solchen Natur, wie er sie nun einmahl vorausgesetzet hat, überhaupt nicht widerstreitet, als es dieser durch den Zauberstab seiner Einbildungskraft geschaffenen Natur angemessen ist. Wenn also der Künstler sich hüthen soll, daß sein Erzeugniß nicht widernatürlich oder seine Kunst zur Unnatur werde, so muß vorerst gefragt werden, von welcher Natur die Rede sey und was für eine Natur der Künstler habe darstellen wollen. Denn was in der einen Hinsicht wieder- oder unnatürlich wäre, könnte leicht in der andern höchst natür-

---

seine Stimme moduliren oder seinen Mund zum Pfeifen oder Blasen in ein Rohr spitzen? Konnte er nicht von selbst darauf fallen, sich eine möglichst dauerhafte, bequeme und endlich auch eine schöne Wohnung zu bauen? Wahrhaftig, der Mensch, dieses edelste und herrlichste Geschöpf der uns bekannten Natur, müßte doch anfangs recht dumm gewesen seyn, wenn er solche Dinge erst von den vernunftlosen Thieren hätte lernen sollen! War er aber anfangs so dumm, wie ist er denn hinterher so klug geworden?

lich ſeyn. Sollte aber bey der Forderung der Natürlichkeit gar die gemeine, alltägliche Natur verſtanden werden, ſo würde dem Künſtler im Gegentheile zu rathen ſeyn, ihr untreu zu werden, damit er nicht durch das Streben nach Natürlichkeit gleich den Muſen in der Mark, wie ſie Göthe nannte, ob es wohl überall, ſelbſt in Weimar, ſolche Muſen gibt, in Gemeinheit verſinke *).

Anmerkung 2.

Mit der Wahrheit hat es gleiche Bewandtniß wie mit der Natürlichkeit. Iſt das Darzuſtellende ein wirklicher Gegenſtand (z. B. eine Alpen- oder Rheingegend, eine geſchichtliche Thatſache, eine lebende Perſon), ſo wird dem Kunſtwerke allerdings Wahrheit im eigentlichen Sinne zukommen müſſen, oder

*) Es iſt unglaublich, was mit der zweydeutigen Forderung der Natürlichkeit für Unfug in der Kunſtrichterey getrieben worden iſt. Hat man doch ſogar gemeint, es ſey natürlich, daß die Leute auf dem Theater in Verſen reden oder gar ſingend ſich mit einander unterhalten, weil ja niemand im gemeinen Leben mit Anderen verſificirend oder ſingend ſpreche! Als wenn die Theaterwelt nichts weiter als Abdruck oder Wiederhohlung des gemeinen Lebens, als wenn ſie nicht eine idealiſche Welt wäre, in welcher auch die menſchliche Sprache einen höheren Charakter annehmen kann und muß! Warum fordert man denn nicht lieber auch, daß, weil die Menſchen im gemeinen Leben oft unrichtig und undeutlich ſprechen, die Perſonen auf der Bühne eben ſo ſprechen ſollen? — Doch viele Schauſpieler thun es ja auch, und werden dadurch recht allerliebſt natürlich.

mit anderen Worten, es wird die Darſtellung durch die Kunſt im Ganzen übereinſtimmen müſſen mit der objectiven Vorſtellung von der darzuſtellenden Sache. Denn ſonſt entſpräche die Darſtellung nicht ihrem gegebenen Zwecke. Dieſe Wahrheit heißt daher auch Treue, indem der Künſtler der Natur treu bleibt, wenn er die objective Vorſtellung von der Sache durch ſeine Darſtellung nicht verfälſcht, wobey ihm jedoch ſein urſprüngliches Künſtlerrecht zu idealiſiren, ſoweit es mit jener Treue beſtehen kann, unbenommen bleibt. Iſt aber das Darzuſtellende etwas Erdichtetes oder ein freyes Erzeugniß der Einbildungskraft, ſie mag nun den Stoff ganz aus ſich ſelbſt geſchöpft oder zum Theil von der Wirklichkeit entlehnt haben, ſo kann von Wahrheit im eigentlichen Sinne gar nicht die Rede ſeyn. Die Darſtellung braucht bloß mit ſich ſelbſt einzuſtimmen, damit ſie Einheit in der Mannigfaltigkeit habe (§. 65.). Ob aber das Dargeſtellte ſelbſt wahr ſey oder objective Gültigkeit habe, darauf kommt bey einem ſchönen Kunſtwerke nichts an, indem das Wohlgefallen am Schönen vom Wohlgefallen am Wahren weſentlich verſchieden und von dieſem gar nicht abhängig iſt (§. 8. nebſt Anm. 1.). Nicht einmahl Wahrſcheinlichkeit in der eigentlichen Bedeutung des Worts (Fund. §. 111.) kann von einem ſolchen Kunſtwerke gefordert werden. Denn zu geſchweigen, daß ſelbſt in der wirklichen Welt oft gerade das Unwahrſcheinlichſte geſchieht *) und man alſo

*) Schon der alte dramatiſche Dichter Agathon ſagte (nach Ariſtot. poet. 19. §. 8. ed Bip.): εικος γι-

der Kunſt zu enge Gränzen ſtecken würde, wenn man ſie bloß auf das Wahrſcheinliche in ihren Dichtungen einſchränken wollte, ſo kann uns auch die Kunſt in das Gebieth des Wunderbaren (§. 43.) verſetzen, wo uns alles nicht nur unwahrſcheinlich, ſondern ſogar unmöglich vorkommt, wenn wir es nach den Verſtandesregeln erwägen, wornach wir Wahrheit und Wahrſcheinlichkeit zu beurtheilen pflegen. Indem uns aber die Phantaſie mit ihrem Zauberſtab in eine andere Welt verſetzt, bekommt durch dieſe Täuſchung oder Illuſion — die zuweilen ſo weit gehen kann, daß wir das künſtlich Dargeſtellte für ein in der Natur wirklich vorhandenes oder geſchehendes Objective halten und auf gleiche Art davon affizirt werden — das Erdichtete den Schein der Wahrheit. Dieſer äſthetiſche Wahrheitsſchein iſt aber ſowohl von dem logiſchen und tranſcendentalen Scheine (Log. §. 136. nebſt Anm.) als von der in der rationalen oder empiriſchen Erkenntniß ſtatt findenden Wahrheit und Wahrſcheinlichkeit weſentlich verſchieden. Will man nun dennoch jenen Schein der Wahrheit ſchlechtweg Wahrheit auf dem Gebieth der Kunſt nen-

---

νεσθαι πολλα και παρα το εικος — oder (nach Ariſtot. rhet. II, 24. §. 10.)

Ταχ' αν τις εικος αυτο τουτ' ειναι λεγοι,
Βροτοισι πολλα τυγχανειν ουκ εικοτα.

Wie weit aber z. B. der Verfaſſer eines Heldengedichtes oder Trauerſpiels im Gebrauche, den er von dieſer Bemerkung bey der Conſtruction ſeiner Fabel macht, gehen dürfe, läßt ſich im Allgemeinen gar nicht beſtimmen.

nen, so mag dieß dem Künstler und Kunstrichter wohl gestattet seyn, sobald sie nur diese ästhetische Wahrheit nicht mit der logisch-metaphysischen verwechseln. Auch ist diese Wahrheit, die als Eigenschaft ästhetischer Gegenstände gedacht wird und daher die objectiv-ästhetische heißen kann, sorgfältig von derjenigen zu unterscheiden, welche den Urtheilen der Subjecte über solche Gegenstände beygelegt wird und deßhalb die subjectiv-ästhetische heißen kann. Letzte ist nichts anders als Wahrheit der ästhetischen Beurtheilung eines Gegenstandes oder Richtigkeit der Geschmacksurtheile. Da nun diese Wahrheit als abhängig vom Gefühle der Lust und Unlust weder bewiesen noch erstritten werden kann (§. 49. Anm. 1. und 2.), so ist auch sie von der logisch-metaphysischen Wahrheit gänzlich verschieden.

Anmerkung 3.

Da das Ästhetische vom Moralischen gleichfalls wesentlich verschieden ist und auch das Wohlgefallen an beydem einen ganz verschiedenen Grund hat (§. 8. Anm. 3.): so kann die Sittlichkeit überhaupt (das Verhältniß zum Sittengesetze) nicht als Maßstab zur Beurtheilung des Werths eines Kunstwerks gebraucht, mithin auch nicht die Sittlichkeit insonderheit (die Angemessenheit zum Sittengesetze oder die sittliche Güte) als eine nothwendige Eigenschaft schöner Kunstwerke betrachtet werden, so daß diese ein Ausdruck von jener seyn müßten. Ein Product der Kunst kann schön seyn, nicht nur wenn es etwas Unsittliches (quoad materiam) darstellt, z. B. böse Gesinnungen, Handlungen, Charaktere, was täglich in dramatischen Werken geschieht und sogar

Richardſon in ſeinen moraliſirenden Romanen thun mußte, um die Leſer nicht vor langer Weile ſterben zu laſſen, ſondern auch wenn die Darſtellung ſelbſt (quoad formam) unſittlich iſt, d. h. eine unſittliche Denkart ſich dadurch ankündigt, z. B. wenn in einem unzüchtigen Gedichte oder Gemählde das Unſittliche auf eine Weiſe dargeſtellt iſt, daß die innere Theilnahme des Künſtlers am Unſittlichen oder die unſittlich-Geſinnung desſelben daraus hervorleuchtet. Da indeſſen die Trennung des Äſthetiſchen vom Moraliſchen doch nur in der Abſtraction ſtatt findet, der Menſch aber, ſobald er in einem concreten Falle als Menſch menſchliche Werke beurtheilt, in ſeinem Urtheile nothwendig auch durch die Idee des Guten oder das Geſetz der Sittlichkeit geleitet wird, ſo kann ein Kunſtwerk von unſittlichem Charakter dem Wahrnehmenden kein reines Wohlgefallen gewähren. Die Darſtellung muß alſo inſofern ſittlich ſeyn, als ſich in ihr die Geſinnung oder Denkart eines vernünftigen Weſens ausſpricht, damit das Mißfallen an der Unſittlichkeit dem Wohlgefallen an der Schönheit eines Kunſtwerks keinen Abbruch thue. Dieß gilt beſonders von der Behandlung der ſinnlichen Liebe in Liedern, Romanen, Schauſpielen und Gemählden, indem die gefliſſentliche Beſchreibung oder Ausmahlung der Gefühle, Handlungen und Lagen, welche ſich auf jenen thieriſchen Naturtrieb beziehen, leicht in's Obſcöne fällt und dadurch zum Ekelhaften herabſinkt (§. 46. nebſt Anm.), mithin durchaus widerlich wird *).

*) Stark, aber gerecht und wohl begründet iſt die in Jean Paul's Vorſchule der Äſthetik (S.

Wenn hingegen der Künstler die moralische Tendenz zum Hauptzwecke seiner Darstellung erheben wollte, in der falschen (von Sulzer u. A. gemachten) Voraussetzung, daß die schöne Kunst durch ihre Producte die moralische Cultur befördern, mithin eine bloße Dienerinn der Sittlichkeit seyn solle, so würde dadurch der Künstler seine eigenthümliche Sphäre verlassen, den Charakter eines Sittenlehrers annehmen und das ästhetische Wohlgefallen an seinen Erzeugnissen selbst vermindern. Daher sind moralische Tiraden in Romanen und Schauspielen so langweilig, indem der Künstler aus seiner Rolle fällt und zum Prediger wird. Wer aber einen Roman liest oder ein Schauspiel sieht, will keine Predigt hören, sondern seine Einbildungskraft durch den Genuß des Schönen belebet, will keine Gewissensrüge vernehmen, sondern ein Object der Geschmackslust betrachten. Ob also gleich die ästhetische Cultur überhaupt als ein Vorbereitungs- und Beförderungsmittel der moralischen angesehen und in pädagogischer Hinsicht auch so gebraucht werden

---

705 — 722.) befindliche Rüge des Unfugs, welchen die neueste Poesie sich in dieser Hinsicht erlaubt, gleich als wäre die Muse der Dichtkunst eine Priesterinn der Wollust und die von ihr ausgehende Begeisterung eine Einweihung in die profanen Mysterien der Venus volgivaga. Wenn dieser Unfug noch lange besteht, so dürften die deutschen Dichter bald des Ruhmes ermangeln, den ihnen Villers in seiner (Reinhard's Polyanthea v. J. 1807 vorausgeschickten) Abh. sur la manière essentiellement différente, dont les poëtes français et les allemans traitent l'amour so freygebig, obwohl nicht mit Unrecht, ertheilt.

kann, indem ſie das Gemüth von den Feſſeln der rohen Sinnlichkeit entbindet und an den Objecten der ſinnlichen Wahrnehmung ein edleres Vergnügen als das des unmittelbaren oder groben Sinnengenuſſes finden lehrt, ſo darf doch der Künſtler ſelbſt nicht die Sittlichkeit zum Zwecke ſeines Strebens machen, ſo fern er mit Hervorbringung eines ſchönen Werkes beſchäftiget iſt *).

Anmerkung 4.

Während Manche die ſchönen Künſte zu bloßen Dienerinnen der Sittlichkeit machen wollten, haben Andere ihnen den Vorwurf gemacht, daß ſie bloße Beförderungsmittel der Unſittlichkeit und daher für die Geſellſchaft ſowohl überhaupt als inſonderheit für den Staat höchſt gefährlich ſeyen. Die Erfahrung — ſagen dieſe Ankläger und Feinde der ſchönen Künſte — zeigt uns ſo viele unſittliche Künſtler, Kunſtrichter und Kunſtliebhaber; wie wäre dieß möglich, wenn nicht in der ſchönen Kunſt ſelbſt ein verborgener Keim

*) Es gibt nur Einen Künſtler, der bey ſeinen Erzeugniſſen einen eigentlich moraliſchen Zweck haben kann und ſoll. Dieß iſt der Kanzelredner. Aber auch dieſer wird langweilig, wenn er bloß moraliſirt. Will er wahrhaft erbauen, ſo muß er ein dreyfaches Bedürfniß ſeiner Zuhörer befriedigen, das äſthetiſche, das moraliſche und das religiöſe. Daher mißfällt auf der Kanzel ſowohl der bloße Schönredner, als der bloße Moraliſt oder Dogmatiſt, aber auch der, der bloß mit religiöſen Gefühlen ſpielt oder ſchwärmt. Eine gute Kanzelrede, wie ſie z. B. ein Reinhard producirt, iſt mithin keine ſo leichte Aufgabe der Kunſt, als ſich wohl mancher einzubilden pflegt.

des sittlichen Verderbens läge? — Allein die schöne Kunst ist an der Unsittlichkeit derer, die sich mit ihr beschäftigen, eben so unschuldig wie die Jurisprudenz an der Ungerechtigkeit der Richter und Sachwalter. Sittlichkeit und Unsittlichkeit sind eigentlich gar keinem unmittelbaren Einflusse weder der Kunst noch der Wissenschaft (selbst die Moral nicht ausgenommen) unterworfen, weil sie ihre Wurzel in der absoluten Willensfreyheit haben und eben darum in Ansehung ihres eigentlichen Ursprunges für uns ein ewiges Geheimniß bleiben werden *). Wollen wir aber bloß veranlassende Ursachen aufsuchen, so läßt sich jene Erfahrung aus der größeren Lebhaftigkeit der Einbil-

*) Auch der neueste Versuch, dieß Geheimniß aufzudecken (in Schelling's gesammelten Schriften, deren 1. Thl. mit einer neuen Abhandlung über die Freyheit ausgestattet ist), bestätigt obige Behauptung. Denn statt das Dunkel aufzuhellen, führt er uns nur noch tiefer hinein. Wie lange werden die Philosophen es noch unbeherzigt lassen, daß wir zwar die Gesetze der Freyheit wissen, sie selbst aber nur um dieser Gesetze willen glauben, mithin auch den letzten Grund des Guten und Bösen nimmer entdecken können! — Aber was hilft es, wenn Jacobi (im Woldemar) versichert, die Freyheit — zugleich der Tugend Wurzel und ihre Frucht — sey ein hohes Wesen, wie die Gottheit verborgen, unerforschlich wie die Gottheit! Was hilft's, wenn die Kritik eben dasselbe aus der Natur unsers Erkenntnißvermögens selbst darthut! Der speculirende Vorwitz will es doch nicht lassen zu versuchen, ob er nicht durch fortgesetztes Grübeln endlich auch das Unerforschliche erforschen werde.

dungskraft bey denen, die sich zur steten Beschäftigung mit der schönen Kunst vorzüglich hingezogen fühlen, aus der damit natürlicher Weise verknüpften größeren Lebhaftigkeit der sinnlichen Triebe, aus dem unsteten Leben vieler Künstler und der Unsicherheit ihres Erwerbes, indem sie bald zu reichlich bald zu kärglich belohnet werden, so wie aus den Schmeicheleyen, womit man sie oft überhäuft und dadurch die allen Menschen anhängende Eitelkeit und Selbstsucht in ihnen vorzüglich nährt, um ihr Talent als Quelle des eigenen Vergnügens zu benutzen — es läßt sich, sag' ich, aus allen diesen Umständen jene Erfahrung sehr leicht erklären, ohne daß man nöthig hat, die schöne Kunst selbst als eine Quelle des sittlichen Verderbens zu betrachten und wohl gar die Künstler als Verführer des menschlichen Herzens aus dem Staate (wie Plato die Dichter aus seiner idealischen Republik) zu verbannen. Auch würde sich den Veranlassungen, welche die Beschäftigung mit der Kunst zufälliger Weise zur Unsittlichkeit gibt, durch bessere Erziehung der Künstler und durch zweckmäßigere Anordnungen in Beziehung auf die Ausübung der Kunst und deren Anwendung auf das Leben von Seiten der Pädagogik und der Politik größten Theils vorbeugen lassen. Aber freylich sind diese beyden Führerinnen der Menschheit im Kleinen und im Großen noch lange nicht so ausgebildet und so innig verbunden, wie sie könnten und sollten, um für das Wohl der Menschheit im Ganzen recht wohlthätig zu wirken.

Der angewandten Geschmackslehre

zweyter Abschnitt.

Besondere Kalleotechnik.

§. 67.

Das Gebieth der schönen Kunst muß vermöge der Verschiedenheit der Darstellungsmittel und der davon abhängigen Darstellungsarten in kleinere Gebiethe — schöne Künste — zerfallen. Wiewohl nun der menschliche Geist bloß nach und nach theils durch Zufall theils durch Absicht zur Auffindung und Bearbeitung dieser Kunstgebiethe geleitet worden ist und die gesammte Mannigfaltigkeit der Darstellungsmittel im Kreise der menschlichen Erfahrung liegt: so muß doch die schöne Kunst schon durch ursprüngliche Handlungsweise des Gemüthes, von welcher die Erfahrung selbst nach ihrer Gesetzmäßigkeit abhängt (Met. §. 83.), a priori auf gewisse Darstellungsarten angewiesen und beschränkt seyn. Es müs-

ſen ſich daher auch dieſe Darſtellungsarten vollſtändig ausmitteln und ſo claſſificiren laſſen, daß daraus ein abgeſchloſſener Kunſtkreis oder ein Syſtem der ſchönen Künſte hervorgehet.

Anmerkung.

Die ſchöne Kunſt iſt allerdings eines unendlichen Fortſchrittes fähig, und das Genie kann ſich daher auf dem Gebiethe derſelben immerfort neue Bahnen brechen (§. 62. nebſt den Anm.). Allein der Kunſtkreis überhaupt oder die Sphäre der ſchönen Kunſt iſt dennoch eine beſtimmte, wie die der Wiſſenſchaft, und alles Fortſchreiten kann nur innerhalb derſelben durch beſtändige Entwickelung und Ausbildung des äſthetiſchen Vermögens ſtatt finden. Es muß alſo auch dem menſchlichen Geiſte möglich ſeyn, das Gebieth der ſchönen Kunſt in Anſehung ſeines Umfanges, wie das der Wiſſenſchaft, gleichſam auszumeſſen, mithin zu beſtimmen, wie viel ſchöne Künſte es überhaupt geben könne, wie ſich ihre beſonderen Gebiethe gegenſeitig berühren und gleichſam in einander zu verlaufen ſcheinen, oder, nach einem anderen Bilde, wie die verſchiedenen Kunſtzweige, aus einem und demſelben Stamme hervorbrechend, mit einander verwachſen ſind, und ſo ein in ſich ſelbſt geſchloſſenes organiſches Ganze bilden. Der Äſthetik als philoſophiſcher Wiſſenſchaft kann es daher nicht genügen, die ſchönen Künſte bloß rhapſodiſch, wie ſie ſich etwa in der Erfahrung darbiethen, zuſammenzuraffen, oder hiſtoriſch nach ihrem allmähligen (obwohl uns größten Theils unbekannten) Urſprunge aufzuzählen, welches Sache

der Kunstgeschichte ist, sondern ihr liegt ob, die schönen Künste durch eine systematische Classification in ihrer absoluten Totalität darzustellen, wenigstens eine solche Darstellung zu versuchen, um diese Aufgabe zu lösen, so weit sie nur immer lösbar ist. Auch sind Versuche dieser Art schon längst gemacht worden, zum Beweise, daß man eine solche Darstellung, die allein den Nahmen einer echt philosophischen verdient, nicht für unmöglich gehalten hat, wenn man sich auch nicht immer die Aufgabe selbst in ihrem ganzen Umfange deutlich vorstellte *).

§. 68.

Da die schöne Kunst Inneres durch Aeußeres darstellen soll (§. 60.), unter den Objecten des äußeren Sinnes aber, die sie als Dar-

*) Die meisten und merkwürdigsten dieser Versuche findet man aufgeführt und beurtheilt in des Verfassers Versuch einer systematischen Encyclopädie der schönen Künste, S. 52—65 und S. 219—221. Der Verf. wird auch hier der dort von ihm selbst aufgestellten Classification in der Hauptsache treu bleiben, überzeugt, daß sie im Wesen der schönen Kunst gegründet ist, wie sich aus den nächstfolgenden §§. von selbst ergeben wird. Durch den gegenwärtigen §. aber ist der Satz gerechtfertigt, welcher in demselben Werke S. 40. als Princip einer kalleotechnischen Encyclopädie bloß vorausgesetzt und wegen dessen Gültigkeit auf die Ästhetik verwiesen wurde, nähmlich: Die schöne Kunst ist durch die ursprüngliche Gesetzmäßigkeit des menschlichen Geistes in ihrer empirischen Mannigfaltigkeit a priori bestimmt.

ſtellungsmittel brauchen kann, ſich auf hörbare und ſichtbare Dinge beſchränken muß (§. 16.); und da alles, was wir durch Gehör und Geſicht wahrnehmen, entweder bedeutſame Töne, oder bildſame Geſtalten, oder ausdrucksvolle Bewegungen ſind: ſo zerfallen die ſchönen Künſte nothwendig in drey Hauptclaſſen, toniſche, plaſtiſche und mimiſche Künſte, welche Claſſen auch als drey Kunſtreiche vorgeſtellt werden können.

Anmerkung 1.

Wie man in der Naturbeſchreibung die drey Hauptclaſſen der Naturproducte — mineraliſche, vegetabiliſche und animaliſche Körper — als drey Naturreiche vorſtellt (Met. §. 142.), ſo laſſen ſich auch die drey Hauptclaſſen der ſchönen Künſte als drey Kunſtreiche vorſtellen, die auch wie jene wieder in Ordnungen, Gattungen und Arten zerfallen und ſo ein vollſtändiges, leicht überſchauliches Claſſenſyſtem ausmachen. Es ſind aber die drey Kunſtreiche durch folgende allgemeine und nothwendige Merkmahle geſchieden. Das erſte Reich umſchließt alle (ſchöne) Künſte, welche ſich bedeutſamer Töne zur Darſtellung bedienen und daher toniſche heißen (von τονος, tonus, accentus). Dieſe ſtellen alſo dar durch etwas Succeſſives, d. h. ein Mannigfaltiges nach einander oder in der Zeit. Das zweyte befaßt alle Künſte, welche bildſame Geſtalten als ein Darſtellungsmittel brauchen und deßhalb plaſtiſche genannt werden (von πλασσω fin-

gere, formare). Diese stellen folglich das durch etwas Extensives, d. h. ein Mannigfaltiges neben einander oder im Raume. Im dritten endlich sind alle Künste begriffen, welche mittelst ausdrucksvoller Bewegungen darstellen und darum mimische heißen (von μιμεῖσθαι, imitari, exprimere aliquid motu corporis imitandi causa). Ihr Darstellungsmittel ist mithin etwas Successives und Extensives in Verbindung, d. h. ein Mannigfaltiges, das zugleich nach und neben einander, in Zeit und Raum, wahrgenommen wird. Der innere (im menschlichen Gemüthe selbst verborgene) Grund dieses Unterschieds aber ist folgender. Da alle schöne Kunst zunächst auf sinnliche Vorstellung abzweckt und durch sinnliche Darstellung wirkt, so ist sie auch hierbey an die Bedingungen der Sinnlichkeit gebunden. Folglich müssen alle schöne Künste innerhalb dieser Bedingungen als nothwendiger Gränzen angetroffen werden. Nun ist es ursprüngliches Gesetz der Sinnlichkeit, daß alles, was Gegenstand der Wahrnehmung seyn soll, in Zeit (unter der Form des Nacheinanderseyns) oder in Raum (unter der Form des Nebeneinanderseyns) oder in beyden zugleich vorgestellt werde (Met. §. 17. 20. und 22.) Mithin müssen auch alle schöne Künste in Ansehung ihrer Darstellungsmittel sich ursprünglich und zunächst entweder auf die Zeit oder auf den Raum oder auf beyde zugleich beziehen. Die erste Art der Beziehung findet statt in den tonischen Künsten, die daher auch Künste der Zeit — die zweyte in den plastischen, die daher auch Künste des Raums — und die dritte in den mimischen, die daher auch Künste der Zeit und des Raums heißen

könnten, wenn dieſe Ausdrücke nicht zu unbeſtimmt wären, indem ſie die eigentlichen Darſtellungsmittel jener Künſte gar nicht bezeichnen. Wir werden uns daher in der Folge bloß der erſten Ausdrücke bedienen. Übrigens erhellet zugleich hieraus, daß ſich die drey Hauptclaſſen der ſchönen Künſte wie Theſe, Antitheſe und Syntheſe zu einander verhalten. Vergl. Log. §. 72. Anm. 3.

Anmerkung 2.

Es hat Äſthetiker gegeben, welche ſich mit dieſen drey Kunſtreichen für Auge und Ohr nicht begnügen, ſondern auch noch für die übrigen Sinne oder Sinnesorgane ſchöne Künſte haben wollten, wenigſtens dieſelben als etwas Mögliches, das mit der Zeit auch wohl einmahl realiſirt werden könnte, dachten. So ſagt Bendavid in ſeinen Beyträgen zur Kritik des Geſchmacks (S. 33. Anm. *): „Sollten wir mit der Zeit noch ſo weit kommen, den Geſchmacks- oder Geruchſinn ſo zu verfeinern, daß wir die Geſetze erkennen, wie Speiſen oder Gerüche auf einander folgen müſſen, um eine Art von Harmonie zu bilden, ſo würde dann dieſe Rubrik" — der ſchönen Künſte der Zeit, wie er ſie nennt — „um zwey Abtheilungen vermehrt werden." — Allein der Verfaſſer hat nicht bedacht, daß das Wohlgefallen an Gegenſtänden des Geruchs- und Geſchmacksſinnes bloß material iſt, ſo fern ſie wirkliche Objecte dieſer Sinne ſind (§. 16. Anm.), daß alſo alle Künſteleyen, die man zur Ergötzung dieſer Sinne jemahl erſinnen mag, nimmer ein formales Wohlgefallen an den Objecten derſelben, als ſolchen, hervorbringen, mithin ſich nie

zu schönen Künsten erheben können. Und warum hat B., wenn er einmahl schöne Künste für Geruch und (organischen) Geschmack als möglich annahm, nicht auch für den Gefühls- oder Betastungssinn, oder gar für noch einen anderen Sinn, Rubriken offen gelassen? — Wir behaupten demnach, und hoffen auf die Beystimmung aller Ästhetiker, die das Wesen der schönen Kunst sich deutlich und bestimmt gedacht haben, daß es außer den tonischen, plastischen und mimischen Künsten durchaus weiter keine besondere Classe von schönen Künsten geben könne, wenn wir uns nicht etwa sinnlich-vernünftige Wesen denken wollen, deren Sinnlichkeit ganz anders als die unsrige organisirt ist, wovon aber natürlich hier nicht die Rede seyn kann.

§. 69.

Jedes der drey Kunstreiche schließt zwey Ordnungen von schönen Künsten in sich, deren Unterschied darauf beruhet, daß die Kunst entweder die Geschmacksluft allein zu ihrem Zwecke machen und daher in der Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen ganz frey seyn, oder für anderweite Zwecke bestimmte Gegenstände zur Beförderung der Geschmacksluft nach ästhetischen Ideen bearbeiten und sich daher in ihren Darstellungen jenem außerhalb der schönen Kunst liegenden Zwecke freywillig unterwerfen kann. Hieraus gehen die beyden Ordnungen der absolut oder an und für sich schönen und der relativ

oder beziehungsweiſe ſchönen Künſte hervor. Jene können auch reine, dieſe angewandte ſchöne Künſte heißen. Vergl. §. 14. und §. 59. Anm. 3.

Anmerkung.

Das äſthetiſche Vermögen des menſchlichen Geiſtes kann ſich überall wirkſam beweiſen und daher ſelbſt Gegenſtände, die eigentlich zu ganz anderen Zwecken dienen, als zur Bewirkung eines rein äſthetiſchen Wohlgefallens (z. B. ein Wohnhaus, ein Geldſtück u. d. gl.), von den Bedingungen der Geſchmacksluſt abhängig machen und ihnen dadurch das Gepräge der Schönheit aufdrücken. Solchen Producten der Kunſt kommt das Prädicat der Schönheit nur zufälliger Weiſe zu; ſie ſind eigentlich nur verſchönerte, nicht an und für ſich ſelbſt ſchöne Dinge. Sie können daher auch ohne Schönheit einen großen Werth haben, weil ihr Werth durch den anderweiten Zweck und die Angemeſſenheit des Dinges zu demſelben beſtimmt wird. Die ſchöne Kunſt, als relative wirkſam, leidet folglich auch gewiſſe Beſchränkungen, weil ſie nicht nach ihrem ſelbſteigenen Zwecke mit völliger Freyheit handelt, ſondern ſich einem fremden Zwecke unterwirft und dadurch gleichſam die Hände bindet (ſich genirt), da ſie hingegen, als abſolute handelnd, frey von jeder Beſchränkung, die nicht in der Natur ihres Darſtellungsmittels liegt, ihre Producte beliebig geſtalten und ihnen einen ſelbſtſtändigen, von allen äußeren Zwecken unabhängigen Werth geben kann. Daher iſt auch ein Product dieſer Kunſt (z. B. ein Gedicht, ein Gemählde u. d. g.), wenn es dieſen Werth

nicht hat, eigentlich gar nichts werth, wenigstens für den geschmackvollen Beurtheiler. Wegen dieser Unvermischtheit der absolut schönen Künste mit heterogenen Zwecken heißen sie mit Recht reine, die relativ schönen aber wegen ihrer Beziehung auf solche Zwecke angewandte. Der Sprachgebrauch hat auch diesen Unterschied dadurch bereits angedeutet, daß man die ersten ohne Beysetzung des Prädicats schön (z. B. Dichtkunst, Tonkunst, Mahlerkunst), die zweyten aber nur mit Hinzufügung desselben z. B. schöne Baukunst, schöne Münzkunst, Schönschreibekunst) als schöne Künste anerkennt. Vielleicht würd' es auch nicht unzweckmäßig seyn, den Titel der schönen Künste jenen allein zu geben, diese aber nur verschönernde zu nennen. Da nun Verschönerung eines Dinges nicht anders möglich ist, als dadurch, daß es in einem gewissen Verhältnisse (analogia) zu dem, was absolut schön ist, vorgestellt wird, so ist der Umfang des Kunstgebieths der zweyten Ordnung analogisch nach dem der ersten zu bestimmen, und es kann daher bloß so viel relativ schöne Künste im kalleotechnischen Systeme geben, als es absolut schöne gibt. Dieß wird sich auch in der Folge durch die nähere Betrachtung jener Künste bestätigen. Es wird sich dann auch zeigen, daß die Unterscheidung dieser beyden Kunstordnungen für Theorie und Praxis von großer Wichtigkeit sey und insonderheit eine Menge von streitigen Puncten auf dem Gebieth der Ästhetik (z. B. wie Poesie und Beredsamkeit unterschieden seyen, ob die Baukunst mit Recht zu den schönen Künsten gezählt werde u. d. gl.) nur mit Hülfe

jener Unterſcheidung befriedigend entſchieden werden können.

§. 70.

In jeder Ordnung der ſchönen Künſte gibt es wieder zwey Gattungen derſelben, deren Unterſchied darauf beruht, daß die Kunſt ſich entweder nur eines Darſtellungsmittels zu ihren Erzeugniſſen bedienen, oder verſchiedene Darſtellungsmittel auf eine ſolche Weiſe verbinden kann, daß ſie in dieſer Verbindung ein innig verſchmolzenes Ganze ausmachen. Hieraus gehen die beyden Gattungen der einfachen und der zuſammengeſetzten ſchönen Künſte hervor.

Anmerkung.

So wie aus der Verbindung mehrerer Erkenntnißarten (z. B. der hiſtoriſchen und der rationalen) beſondere Wiſſenſchaften entſpringen können, die ohne jener Verbindung gar nicht ſtatt finden würden, ſo können auch mehrere Darſtellungsarten auf dem Gebiethe der Kunſt ſich zur Erzeugung von Kunſtwerken vereinigen, die außerdem gar nicht möglich ſeyn würden. Daher ſind die Werke der Kunſt entweder Producte einer einzigen Kunſt (z. B. ein Gedicht, ein Gemählde), oder Producte verſchiedener Künſte, die ſich wechſelſeitig bedingen, aber in ihrer Vereinigung als Eine Kunſt erſcheinen (z. B. ein Geſang, ein Schauſpiel). Folglich müſſen in einer ſyſtematiſchen Claſſification der ſchönen Künſte die einfachen Künſte von den zuſammengeſetzten ſorgfältig unterſchieden

werden, indem sonst die Möglichkeit oder Zulässigkeit einer Vereinigung verschiedener Künste zur Hervorbringung eines einzigen Products und die gegenseitige Beschränkung, welche die Künste durch eine solche Vereinigung erleiden, nicht gehörig eingesehen und beurtheilt werden kann. Selbst die Bestimmung des Werths eines solchen Products ist nur dadurch möglich, daß man diejenigen Künste, welche gemeinschaftlich zur Hervorbringung desselben wirkten, gehörig unterscheidet und ihr Wesen im Einzelnen genau zu erforschen sucht *).

§. 71.

Die Gattung der einfachen schönen Künste zerfällt von neuem in zwey Arten, deren Unterschied darauf beruht, daß die Kunst entweder solche Darstellungsmittel braucht, welche die Natur selbst unmittelbar an die Hand gibt, oder solche, die von der menschlichen Willkühr auf gewisse Weise abhangen. Die Gattung der zusammen gesetzten schönen Künste hingegen hat keine Arten unter sich, indem eine zusammen gesetzte Kunst eben dadurch entspringt, daß beyderley Darstellungs-

*) Treffliche Bemerkungen über die Vereinigung verschiedener Künste zur gemeinschaftlichen Erzeugung eines Kunstwerkes findet man in Lessing's Abhandl. von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die Künste bedienen, in Dess. verm. Schriften, Thl. 10. Nro. 2. S. 41. ff.

mittel zur Hervorbringung eines Kunſtwerks vereinigt werden.

Anmerkung.

Wenn die Kunſt ſich körperlicher Maſſen, oder bloßer Töne, oder der Mienen und Geberden zur Darſtellung des Äſthetiſch-wohlgefälligen bedient, ſo können dieſe Darſtellungsmittel mit Recht natürlich heißen. Denn die Natur ſelbſt gibt ſie unmittelbar an die Hand, indem ſie Geſtalten, die den Raum nach allen Dimenſionen erfüllen, aufſtellt und der Menſch gleich andern lebenden und empfindenden Naturweſen durch Töne, Mienen und Geberden unwillkührlich oder inſtinctartig ſein Inneres zu erkennen gibt. Wenn hingegen die Kunſt ſich bloßer Umriſſe, oder der Wort- und Schriftſprache, oder der Bewegungen des Körpers von einem Orte zum andern zur Darſtellung bedient, ſo können dieſe Darſtellungsmittel mit Recht willkührlich heißen. Denn es iſt ein Act der Willkühr, wenn wir ganze Körper durch bloße Umriſſe auf einer Fläche andeuten *), oder mit Worten, was

*) Leſſing behauptet (in der beym vorigen §. angeführten Abhandl. S. 51.) gleich vielen anderen Kunſtrichtern, die Mahlerey bediene ſich natürlicher Zeichen, und meint, ſie gewinne dadurch einen großen Vorzug vor der Poeſie, die ſich nur willkührlicher Zeichen bediene. Freylich kann man die Zeichen der Mahlerey in Vergleichung mit den Zeichen der Poeſie natürlich nennen. Allein man muß nicht plaſtiſche Zeichen mit toniſchen, ſondern plaſtiſche mit plaſtiſchen und toniſche mit toniſchen vergleichen, wo ſich dann offenbar ergibt, daß die Darſtellung eines räumlichen Gegenſtandes (z. B.

wir denken und empfinden, bezeichnen, oder uns im Raume mit dem eigenen Körper hin und her bewegen. Übrigens sind freylich die natürlichen Darstellungsmittel auch durch die Willkühr modificirbar, weil sonst keine künstliche Behandlung derselben möglich wäre; und die willkührlichen haben eine natürliche Grundlage, weil sonst ihr Gebrauch in der Kunst nicht allgemein seyn könnte. Dadurch wird aber der wesentliche Unterschied der Künste, welche sich dieser ver-

---

eines Menschen oder Thieres) durch bloße Umrisse in Vergleichung mit der Darstellung desselben durch körperliche Massen eine willkührliche, wenn auch naturgemäße Bezeichnungsart desselben ist. Auch gesteht Lessing selbst (S. 56.), daß die Mahlerey in gewisser Hinsicht willkührlich verfahre. Sie verfährt aber nicht so bloß durch beliebige Wahl des Standpuncts und Verjüngung (oder Vergrößerung) der Dimensionen, sondern dadurch, daß sie Eine Dimension der Körper völlig aufhebt und ihre wirkliche Dicke in eine scheinbare verwandelt. Und was den von Lessing berührten Vorzug der Mahlerey vor der Poesie anlangt, so ist dieser nicht im Unterschiede der natürlichen und willkührlichen, sondern im Unterschiede der sichtbaren und hörbaren Zeichen gegründet. Die Tonkunst hat, wie jeder gesteht, natürliche Zeichen. Wenn sie aber sichtbare Dinge mahlen will, wie es Haydn zuweilen thut, wie weit bleibt dann ihre Tonmahlerey hinter der Farbenmahlerey der Mahlerkunst zurück! Dafür können aber auch wieder Poesie und Tonkunst vieles darstellen, was für die Mahlerkunst schlechterdings unerreichbar ist, weil tonische und plastische Zeichen ihre ganz eigenthümlichen Darstellungskreise haben.

ſchiedenen Darſtellungsmittel bedienen, keineswegs aufgehoben. Sie ſtehen vielmehr ihrem Weſen nach im Verhältniſſe des Gegenſatzes (als Theſe und Antitheſe), ſind aber darum nicht ſo geſchieden, daß ſie nicht in einer zuſammen geſetzten Kunſt (Syntheſe) mit einander verknüpft werden könnten.

§. 72.

Nach der Haupteintheilung der ſchönen Künſte in drey Reiche (§. 68.) zerfällt nun die beſondere Kalleotechnik weiter in drey Hauptſtücke, nähmlich in die Lehre von den toniſchen Künſten (toniſche Kalleotechnik), in die Lehre von den plaſtiſchen Künſten (plaſtiſche Kalleotechnik) und in die Lehre von den mimiſchen Künſten (mimiſche Kalleotechnik), bey deren Abhandlung die übrigen Eintheilungen der ſchönen Künſte in Ordnungen (§. 69.), Gattungen (§. 70.) und Arten (§. 71.) einen beſtimmten Leitfaden zur Auffindung der einzelnen Künſte darbiethen.

Der besonderen Kalleotechnik

erstes Hauptstück.

Tonische Kalliotechnik.

§. 73.

Das Reich der tonischen Kunst überhaupt erstreckt sich über alle die schönen Künste, welche sich bedeutsamer Töne als eines Darstellungsmittels bedienen (§. 68.). Jene Töne sind nun entweder unarticulirt, wenn sie nicht durch die menschliche Stimme gebrochen und gegliedert sind, sondern als bloße Töne oder ursprünglich einfache Laute vom Ohre vernommen und nach ihrem Verhältnisse zu einander als natürliche Zeichen des Innern beurtheilt werden — oder articulirt, wenn sie aus mehreren durch die menschlichen Sprachorgane hervorgebrachten Laute bestehen, mithin als Wörter vom Ohre vernommen und nach ihrem Verhältnisse zu einander als willkührliche Zeichen des Innern beurtheilt werden. Von beyderley Tönen kann

die Kunſt auf mehr als eine Weiſe Gebrauch machen und dadurch verſchiedene toniſche Künſte erzeugen.

Anmerkung.

Töne geben ſowohl lebloſe als lebendige Dinge von ſich *). Die Töne, welche lebloſe Dinge von ſich geben, haben gewöhnlich (beſonders wenn ſie nicht durch menſchliche Kunſt modificirt ſind) keinen beſtimmten Klang und keine Bedeutung, und heißen alsdann Schälle, wohin das Rauſchen, Brauſen, Kniſtern, Knallen, Krachen, u. ſ. w. gehört. Diejenigen aber, welche lebendige Dinge hören laſſen, haben gewöhnlich (beſonders wenn ſie durch Mund und Stimme jener Weſen hervorgebracht werden) Klang und Bedeutung, indem ſie in einer beſtimmten Höhe oder Tiefe vernommen werden und ein Ausdruck innerer Regungen ſind. Solche Töne heißen vorzugsweiſe Töne oder auch Laute, indem dadurch ein lebendiges Weſen laut wird oder ſein Daſeyn und ſeinen Zuſtand ankündigt. Der Menſch aber kann ſolche Töne nicht bloß durch Mund und Stimme, ſondern auch durch lebloſe Dinge außer ihm, welche daher Tonwerkzeuge (auch ſchlechtweg Inſtrumente) heißen, hervorbringen, indem er dieſen Dingen gleichſam Leben einhaucht und dadurch ihren Tönen Klang und Bedeutung mit-

*) Die Ausdrücke leblos und lebendig werden hier im engeren Sinne genommen als gleichgeltend mit unbeſeelt (inanimatum) und beſeelt (animatum). In dieſem Sinne ſind nur thieriſche Weſen (animalia) lebendig, weßhalb ſie auch der Grieche ſchlechtweg ζωα nennt. Vergl. Met. §. 142. Anm. 1. und §. 143. Anm. 2.

theilt. Indem nun der Mensch solche Töne hervorbringt, kann er sie erstlich als bloße Töne oder ursprünglich einfache Laute hören lassen, die gewisse Gefühle und Empfindungen (Vergnügen, Schmerz, Traurigkeit, Furcht, Schrecken, Hoffnung u. s. w.) natürlicher Weise andeuten, indem alle lebende Wesen, die stimmfähig sind, ihre Gefühle und Empfindungen auf diese Weise instinctartig laut werden lassen. Er kann sie aber auch zweytens durch besondere Sprachorgane so modificiren, daß mehrere verschiedenartige Laute als Tonglieder chen (articuli) hinter einander vernommen werden und Wörter bilden, welche beliebig als Zeichen von Begriffen und Gedanken gebraucht werden *). Die Wortsprache besteht daher aus artikulirten Lauten, die in der Schrift durch Buchstaben angedeutet werden und ursprünglich entweder Selbstlauter oder Mitlauter sind, aus deren Verbindung (συλλαβη) zunächst Sylben hervorgehen, die entweder schon für sich vollständige Zeichen sind, oder (wenn eine Sprache auch mehrsylbige Wörter hat, was nicht

*) Die Sprachorgane, wodurch Töne articulirt werden, sind dem Menschen von Natur gegeben und in so fern hat die Sprache eine natürliche Grundlage. Man kann sich aber auch denken, daß der Mensch Sprachorgane in künstlichen Maschinen schaffe und so die Töne auch durch Tonwerkzeuge artikulire. Solche bloße Sprachmaschinen sind auch die Thiere, die durch menschliche Kunst, obwohl nur unvollkommen, sprechen lernen. Denn sie denken nichts dabey. Manche Erzieher thun, als wenn sie auch aus ihren Zöglingen bloße Sprachmaschinen machen wollten.

bey allen der Fall iſt) erſt durch eine neue Verknüpfung ſolche Dichten werden. Da nun in dieſer Verknüpfung eine unendliche Mannigfaltigkeit des Verfahrens möglich iſt, ſo iſt es an und für ſich betrachtet ganz willkührlich, welche Art der Verknüpfung zur Bezeichnung eines gewiſſen Begriffs dienen, ob z. B. der Begriff von unſerer eigenen Gattung durch ΔΝΘΡΩΠΟΣ oder homo oder Menſch bezeichnet werden ſoll *). Erſt wenn eine beſtimmte Bezeichnungsart von einer beſtimmten Menſchenmenge zur Bezeichnung beſtimmter Begriff nach und nach angenommen, durch Fortpflanzung des Geſchlechts ihren Nachkommen gleichſam angeboren oder von denſelben mit der Muttermilch eingeſogen, und in ihre ganze Denkart und Handlungsweiſe verflochten worden, bekommt ſie als Mutterſprache eines Volks einen ſolchen Charakter der Natürlichkeit und Nothwendigkeit, daß Begriff und Wort im Gemüthe gar nicht mehr trennbar ſind, ſondern als etwas Identiſches ſich gegenſeitig im Bewußtſeyn hervorrufen **). Werden

*) Selbſt die ſogenannten Onomatopoetica machen hiervon keine Ausnahme, denn ſie ſind nicht in allen Sprachen gleich, und manche Sprachen haben deren nur wenige oder gar keine.

**) Daher betrachtet ein Volk, daß auf Selbſtſtändigkeit Anſpruch macht, ſeine Sprache mit Recht als etwas zu ſeiner ganzen Exiſtenz Gehöriges, als ein heiliges, ihm von den Vorfahren zur Bewahrung anvertrautes Eigenthum ſeines Geiſtes und Charakters, für das es nicht minder als für ſeinen Boden zu kämpfen berechtigt und verpflichtet iſt.

nun die Wörter wirklich ausgesprochen, so geschieht dieß, wofern es nicht ein bloßes Lispeln oder Flüstern ist, auf eine solche Art, daß zugleich mit den articulirten Tönen auch unarticulirte vernommen werden, oder eine gewisse Modulation der Stimme die Articulation derselben begleitet, wodurch es möglich ist, mittelst der Sprache, die eigentlich nur Begriffe und Gedanken bezeichnet, auch Gefühle und Empfindungen zu erkennen zu geben*). Hieraus erhellet schon im voraus, daß die Kunst in vielerley Hinsicht von den Tönen zur Darstellung des Ästhetisch-wohlgefälligen Gebrauch machen, und sich eben dadurch in mehrere tonische Künste von sehr verschiedenem Charakter verzweigen könne.

I. Ordnung.
Absolut schöne tonische Künste.

I. Gattung.
Einfache.

1. Art.
Tonkunst.

---

*) Es gibt Wörter, die zunächst auf diese Gemüthsbestimmungen hindeuten, als: O, ach, au, weh. Sie sind aber nur, so fern sie auf eine bestimmte Weise ausgesprochen werden, Empfindungszeichen. Als Wörter, an sich betrachtet, deuten sie bloß das Allgemeine in gewissen Empfindungen oder die Begriffe von denselben an. Daher kann o und ach durch Betonung und Zusammenhang sehr verschiedene Bedeutung erhalten.

§. 74.

Wiefern die toniſche Kunſt (überhaupt oder im weiteren Sinne) ſich der bloßen oder unarticulirten Töne als natürlicher Zeichen des Innern zur Darſtellung des Aeſthetiſch-wohlgefälligen bedient, heißt ſie ſchlechtweg Tonkunſt (toniſche Kunſt im engeren Sinne) oder Muſik. Jene Töne ſind an und für ſich betrachtet kein Object der Geſchmacksluſt, indem ſie bloß den Gehörſinn reitzen; wenn ſie aber durch die Art und Weiſe der Zuſammenſetzung (forma compositionis) in ein ſolches Verhältniß treten, daß durch ihr melodiſch-rhythmiſches Aufeinanderfolgen und harmoniſches Zugleichſeyn das Gemüth des Hörenden in ein freyes und doch regelmäßiges Spiel mannigfaltiger Gefühle und Empfindungen verſetzt wird, ſo entſtehet daraus ein ſchönes Tonſtück oder ein muſikaliſches Kunſtwerk (§. 16. Anm.). Melodie, Harmonie und Rhythmus machen daher das Weſen der Tonkunſt als einer ſchönen Kunſt aus.

Anmerkung.

Ein einzelner Ton kann durch ſeine Stärke oder Kraft erſchüttern, durch ſeine Sanftheit oder Weichheit ſchmeicheln; aber ſchön kann er nur durch ſeine Verbindung mit anderen Tönen von verſchiedener Höhe oder Tiefe, Stärke oder Schwäche, Länge oder Kürze

werden, wodurch die Töne in ein bestimmtes Verhältniß zu einander treten, welches das Gemüth durch das Ohr mit unbegreiflicher Schnelligkeit und Leichtigkeit aufzufassen und zu beurtheilen im Stande ist. Die Zusammensetzung der Töne kann nun erstlich so geschehen, daß verschiedene Töne zu verschiedenen Zeiten vom Ohre wahrgenommen werden und ein melodisches Tonganze bilden, z. B. die drey Töne, woraus Rousseau sein bekanntes Air de trois notes gebildet hat, wobey wir vor der Hand nur auf die Verbindung dieser unarticulirten Töne an und für sich sehen und die Beziehung derselben auf gewisse articulirte Töne (den Text des Liedes) nicht berücksichtigen. Hieraus entspringt die Melodie oder die regelmäßige und wohlgefällige Succession der Töne in einem musikalischen Kunstwerke, und die Melodik als erster Haupttheil der musikalischen Kunsttheorie, welcher die Regeln dieser Verbindung aufstellt. Die Zusammensetzung der Töne kann aber auch zweytens so geschehen, daß verschiedene Töne zu gleicher Zeit vom Ohre wahrgenommen werden und ein harmonisches Tonganze bilden, z. B. die drey Töne, welche in einem vollstimmigen Accord außer dem Grundtone vernommen werden, und den sogenannten harmonischen Dreyklang (trias harmonica) hervorbringen. Hieraus entspringt die Harmonie oder die regelmäßige und wohlgefällige Simultaneität der Töne in einem musikalischen Kunstwerke, und die Harmonik als zweyter Haupttheil der musikalischen Theorie, welcher die Regeln dieser Verbindung enthält *).

*) Wenn die Frage aufgeworfen wird, welches von

Da nun, um einen Ton ſowohl einzeln als in Verbindung mit anderen zu vernehmen, eine gewiſſe Zeit er-

---

beyden Elementen der Muſik, ob Melodie oder Harmonie, das wichtigere und weſentlichere ſey, ſo gebührt dieſer Vorzug unſtreitig der Melodie. Denn eine einfache, aller Begleitung von Seiten der Harmonie entbehrende Melodie kann ſchon ein vollſtändiges Tonſtück bilden und in hohem Grade gefallen. Jedes Tonſtück muß daher eine gewiſſe Melodie haben, und die Harmonie darf dieſe nicht (wie es in neueren mit Harmonie gleichſam überfüllten Muſikſtücken ſo oft der Fall iſt) beherrſchen und erdrücken, ſondern ſie ſoll ihr bloß zur Belebung dienen. Daher verhalten ſich Melodie und Harmonie ungefähr ſo zu einander, wie Zeichnung und Kolorit in der Mahlerey. Dadurch geſchieht aber dem Werthe der Harmonie gar kein Abbruch. Denn es iſt und bleibt dabey gewiß, daß das Wohlgefallen an der Melodie durch den Beytritt der Harmonie ungemein erhöht werden, und mittelſt der Harmonie allein das muſikaliſche Genie ſeinen ganzen Reichthum in der Compoſition entfalten könne. Merkwürdig iſt auch in dieſer Hinſicht, daß bey Saiteninſtrumenten zugleich mit dem angegebenen Haupttone gewöhnlich noch andere verwandte Töne mitklingen, gleichſam als wenn die Natur ſelbſt uns auf die Bemerkung und den Gebrauch der Harmonie in den Tönen hinführen wollte. Doch iſt dieſes Mitklingen nicht nothwendig und findet bey Blasinſtrumenten nicht ſtatt. Auch hat der Verf. es auf den neuerfundenen Glasinſtrumenten Chladni's, dem Euphon und dem Klavizylinder, die ſich durch die Reinheit ihres Tons ſo ſehr auszeichnen, niemahl wahrgenommen. Daher ſagt Mayer in ſeiner Naturlehre (S. 146. Ausg. v. J. 1801.) nicht mit Unrecht: «Ein Ton iſt

fordert wird, welche bey verschiednen Tönen verschieden seyn kann, so daß die Töne bald längere bald kürzere Dauer haben, und bald langsamer bald schneller auf einander folgen, so muß auch jedes Tonstück ein gewisses Zeitmaß haben, wodurch sowohl die verhältnißmäßige Dauer der Töne als ihre Geschwindigkeit im Fortschreiten bestimmt ist. Hieraus entspringt der musikalische Rhythmus oder die regelmäßige und wohlgefällige Zeitbestimmung der Töne in einem musikalischen Kunstwerke, und die Rhythmik als ein dritter Theil der Theorie, welcher die Regeln dieser Bestimmung angibt, wozu noch die Lehre von dem Vortrage und der Behandlung der Instrumente in Beziehung auf die eigentliche Ausübung der Tonkunst kommt. Alles also, was die musikalische Theorie von den Tonarten, Tonleiten und Tonsystemen, den Intervallen und Accorden, dem reinen Satze, dem Generalbasse, dem einfachen (oder gemeinen) und doppelten (oder vielfachen) Contrapuncte, den Ausweichungen und Auflösungen, dem musikalischen Style und dessen verschiedenen Arten (als Kirchen-, Theater- oder Opernstyl), dem Tact und Tempo, dem Ausdruck und den Manieren u. s. w. lehrt, bezieht sich auf die angegebenen Hauptpuncte, und hat in der Akustik als der mathematisch-physikalischen Tonlehre seine tiefere wissenschaftliche Grundlage *). Das Wohl-

---

desto klingender, je weniger zugleich andere Töne mitklingen, welche Betrachtung großen Einfluß auf die Vervollkommnung der musikalischen Instrumente hat."

*) Die Frage, warum gewisse Töne und Tonverhältnisse gefallen, andere hingegen mißfallen, kann ei-

gefallen an einem muſikaliſchen Kunſtwerke iſt demnach theils ein formales, wie fern es ſich auf die Form der Compoſition der Töne beziehet, als worin die eigentliche Schönheit eines Tonſtücks beſteht, theils ein materiales, wie fern die Töne, aus welchen das Kunſtwerk zuſammen geſetzt iſt, auch ſchon für ſich eine gewiſſe Annehmlichkeit, wodurch ſie einen wohlgefälligen Reiz im Gehörſinne bewirken, enthalten

---

gentlich weder die äſthetiſche noch die ſcientifiſche Tonlehre vollſtändig beantworten. Der Grund davon muß theils in der Organiſation des Gehörs, theils in dem Vermögen des Gemüths liegen, jene Töne und Tonverhältniſſe mit mehr oder weniger Leichtigkeit aufzufaſſen, obwohl die Art und Weiſe dieſer Auffaſſung, die ſelbſt bey Kindern, wiewohl unvollkommener, ſtatt findet, ein Geheimniß iſt. Dieſes Geheimniß wird auch durch die Chladniſchen Klangfiguren nicht aufgeklärt. Denn wenn gleich dadurch die Töne gewiſſer Maßen ſichtbar werden, ſo ſieht man daraus doch nur ſo viel, daß die mit Sand beſtreuten und mit einem Bogen geſtrichenen Glasſcheiben bey verſchiedenen Tönen wegen der verſchiedenen Schwingungen der Glastheile und der davon abhängigen Bewegungen der Sandkörner verſchiedene Figuren bilden, und daß dieſe Figuren um ſo beſtimmter und regelmäßiger ausfallen, je reiner und richtiger der Ton angegeben wird. Indeſſen ſoll durch dieſe Bemerkung keineswegs das Verdienſt geſchmählert werden, was ſich der geniale Erfinder des Euphons und des Klavizylinders auch durch ſeine Entdeckungen über die Theorie des Klanges (Leipzig. 1787.) und durch ſeine Akuſtik (Leipzig 1802.) erworben hat.

müssen, weil unangenehme Töne auch das formale Wohlgefallen stören würden. Die Tonkunst ist daher nicht bloß eine schöne, sondern auch eine angenehme oder reitzende Kunst (§. 33.). Die meisten Menschen lieben auch die Tonkunst nur in der letzten Hinsicht. Sie wollen, daß sie ihr Ohr erschüttere oder kitzle. Daher lieben sie vorzüglich solche Instrumente, die entweder einen recht starken und kräftigen Ton geben, wie Pauken und Trompeten, oder sich durch ihren sanften und weichen Ton einschmeicheln, wie Flöten, Oboen und Klarinetten *). Deßhalb ist auch den Meisten die kriegerische Feldmusik, besonders die sogenannte Janitscharenmusik, lieber als jede andere. Dadurch verliert aber die Musik als schöne Kunst eben so wenig ihren Werth, als dadurch, daß sie sich dem Ohre auch dann, wenn man gerade nicht von ihr belustiget seyn will, aufdringt, mithin statt zu belustigen, belästiget. Freylich ist die Kunst in dieser Hinsicht etwas zudringlich, weßhalb ihr Kant in der Kritik der Urtheilskraft (S. 221. Ausl. 2.) einen gewissen Mangel der Urbanität vorwirft; aber sie ist eben dadurch auch mittheilsamer, als andere Künste, indem Tausende zugleich ihrer Erzeugnisse sich freuen können. Weil aber dieser Genuß nur so lange dauert, als man ein Tonstück wirklich hört — denn das Notenlesen gibt nur dem Kenner, und auch diesem

*) Rohe Völker kennen gewöhnlich keine anderen Instrumente, als Trommeln und Pfeifen, und ihre Musik ist eben so roh als die Gefühle und Empfindungen, deren Ausdruck sie ist.

nicht den halben Genuß des Hörens — und weil das zu oft wiederhohlte Hören uns am Ende gleichgültig macht, oder wohl gar gegen das Gehörte einnimmt, so könnte man die Tonkunst in dieser Hinsicht auch eine flüchtige oder vergängliche Kunst nennen. Aber auch dieser Umstand kann ihren wahren Werth nicht aufheben, der so unvergänglich ist, daß nicht nur Apollo und die Musen auf dem heidnischen Olymp, sondern selbst die Engel im christlichen Himmel als Ausüber und Liebhaber dieser Kunst gedacht werden. Man kann daher die Tonkunst mit Recht eine himmlische Kunst nennen, ohne noch an die Harmonie der Sphären, als eine Musik der ewigen und unendlichen Vernunft selbst, zu denken.

2. Art.

Dichtkunst.

§. 75.

Wiefern die tonische Kunst sich der articulirten Töne oder der Worte als willkührlicher Zeichen des Inneren zur Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen bedient; heißt sie Dichtkunst oder Poesie. Jene Zeichen beschäftigen zwar an und für sich betrachtet nur den Verstand; wenn sie aber durch die Art und Weise der Zusammensetzung eine solche Gestalt annehmen, daß sie vermöge der dadurch gewonnenen Beziehung auf das Sinnliche die Einbildungskraft in ein freyes mit dem Verstande harmonirendes Spiel versetzen, so entsteht daraus ein schönes Wortgebilde,

ein Gedicht oder ein poetisches Kunstwerk, in welchem die Rede des Dichters als Mittel einer ästhetischen Darstellung einen dem Rhythmus der Tonstücke (§. 74) analogen Gang annimmt und daher gewöhnlich als abgemessen oder gebunden (oratio metrica s. ligata) erscheint.

Anmerkung.

Ein Wort zeigt einen Begriff an und beschäftigt als ein solches Zeichen den Verstand, indem es ihm etwas zu denken gibt (§. 73. Anm. vergl. mit Fund. §. 79. — Wir nehmen aber das Wort Verstand hier im weiteren Sinne, wo es auch die Vernunft unter sich begreift, so daß auch das Wort Begriff die Idee als einen Vernunftbegriff unter sich befaßt. — Fund. §. 81. Anm. 2. und Log. §. 7.). Wer daher Worte braucht, um sein Inneres darzustellen, wendet sich zunächst und unmittelbar an den Verstand derer, die seine Worte (hörend, oder, wenn die Worte selbst wieder durch Schrift bezeichnet sind, lesend) vernehmen. Allein dem Dichter, der im Zustand der Begeisterung sich durch seine Einbildungskraft eine eigene Welt macht — welches eben dichten heißt und der Kunst auch ihren Nahmen gegeben hat *) — ist es

*) Dichten und machen oder schaffen (ποιειν) thut eigentlich jeder schöne Künstler, so fern er nicht bloß Anderen nachdichtet oder nachmacht, mithin könnte jede schöne Kunst den Nahmen Dichtkunst oder Poesie (ποιησις) führen. Auch nennt Quinctilian (instit. orat. 2. 18.) die Mahlerey ausdrücklich eine artem ποιητικην. Der Sprachgebrauch aber hat

nicht ſowohl um Darſtellung deſſen, was er denkt, als vielmehr deſſen, was er anſchaut und empfindet, zu thun. Er will alſo auch nicht ſowohl den Verſtand, als vielmehr die Einbildungskraft, obwohl auf eine verſtändige Weiſe, beſchäftigen, mithin dieſe durch ſeine Worte aufregen, damit auch Andere mit ihm auf gleiche Weiſe anſchauen und empfinden mit ihm in derſelben Welt der Dichtung leben. Daher nimmt auch ſeine Rede einen ganz eigenthümlichen Charakter an. Da er ſie nähmlich als Mittel einer äſthetiſchen, mithin ſinnlichen Darſtellung braucht, ſo wird ſie ſelbſt ſinnlich, und zwar zuerſt innerlich d. h. in Anſehung des Gebrauchs der Worte ſelbſt, indem ſie ſich von dem Abſtracten möglichſt entfernt und dem Concreten möglichſt nähert, die Ähnlichkeiten des Nichtſinnlichen mit dem Sinnlichen aufſucht, um jenes dadurch zu verſinnlichen — daher die durchaus bildliche Rede oder Bilderſprache des Dichters, die Gleichniſſe, die Troppen, die Figuren, die Nachahmung der unarticulirten Töne durch articulirte (ονοματοποιας) u. ſ. w. als urſprüngliches Eigenthum der Dichterrede, deſſen ſich freylich auch die Proſe auf eine ihrem Charakter angemeſſene Weiſe zum Theil bemächtigen kann. Sie wird aber auch zweytens äußerlich ſinnlich, d. h. in Anſehung der

---

dieſen Nahmen auf ein einziges Gebieth der ſchönen und zwar der toniſchen Kunſt beſchränkt. Es iſt daher keineswegs zu billigen, wenn man jetzt häufig dem Sprachgebrauche zuwider Poeſie für ſchöne Kunſt überhaupt, wie Philoſophie für Wiſſenſchaft überhaupt, ſagt.

Zusammenfügung der Worte, indem sie dabey einen Rhythmus, der dem musikalischen analog ist, annimmt und dadurch tactmäßig wird — daher das Sylbenmaß (metrum), um die Sylben nach ihrer Länge und Kürze (Zeitdauer) gehörig zu verknüpfen, die Füße (pedes), die Verse (versus) oder die beym inneren Wechsel und Fortschritt demnach äußerlich auf gleiche Weise wiederkehrende Rede (oratio vorsa s. versa, im Gegensatze der gerade fortlaufenden Rede — oratio prorsa s. prosa), die Einschnitte (caesurae), und selbst der Reim (ὁμοιοτέλευτον) in solchen Sprachen, die dieses Mittel, der Rede auch durch die wiederkehrende Gleichförmigkeit der Laute an gewissen Stellen einen eigenthümlichen Reitz und Wohlklang zu geben, vermöge ihrer ursprünglichen Bildung vertragen *).

*) Die Feinde des Reims, die ihn für ein bloßes Werk der Mode, für eine Decke, die man vor die Schwäche und die Fehler des Verses zieht, für ein bloßes Hülfsmittel des Gedächtnisses, für ein körperliches Mittel, träge Ohren zu reitzen, für ein Joch oder Gefängniß, in welches die Gedanken und die Sätze der Rede eingesperrt werden, oder für ein gothisches Überbleibsel der ersten Rohheit der Sprachen halten — lauter Vorwürfe, die man von Zeit zu Zeit dem Reime gemacht hat — scheinen nicht zu bedenken, daß die Sprachen schon durch ihre ursprüngliche Bildung einen ganz verschiedenen Charakter angenommen haben, und daher dasjenige, was z. B. die griechische und lateinische Sprache zur poetischen Darstellung entbehren konnte, in den neueren Sprachen, wenn sie auch zum Theil von der lateinischen abstammen, ein vorzüglicher Schmuck jener Darstellung seyn könne. Unsere Sprache kann zwar ebenfalls des Reims

Aller dieſer äußeren Bindungsmittel ungeachtet behält die Dichterrede ihre innere Freyheit unverletzt und genießt dieſe in einem weit höheren Grade, als die proſaiſche Rede, indem ſie an den gemeinen Sprachgebrauch in der Stellung, Bedeutung und Bildung der Wörter weit weniger als dieſe gebunden iſt. Die Poeſie iſt demnach eine Kunſt, welche ein freyes Spiel der Einbildungskraft auf eine mit dem Verſtande harmonirende Weiſe durch articulirte Töne ausführt und dadurch ein äſthetiſches Wohlgefallen erregt *). Was

---

entbehren, aber ſie verträgt auch dieſen Schmuck der dichteriſchen Rede ſehr wohl und hat eben ſo ſchöne gereimte als ungereimte oder vielmehr reimloſe Gedichte aufzuweiſen. Der Reim überhaupt verdient alſo keineswegs obige Vorwürfe, ob ſie gleich manches ältere und neuere gereimte Gedicht in dieſer oder jener Sprache verdienen mag. Der Reim iſt folglich auch nicht einmahl eine unſchuldige, obwohl genau genommen überflüſſige, Spielerey zu nennen — in welcher Eigenſchaft ihn manche Vermittler noch haben dulden wollen — eben ſo wenig, als das Vermaß, welches die poetiſche Rede wohl auch entbehren kann, wie die in der ſogenannten poetiſchen Proſe geſchriebenen Gedichte (z. B. Geſſner's Idyllen) beweiſen. Denn der poetiſche Rhythmus kann wie der muſikaliſche (man denke z. B. an die Recitative) bald laxer bald ſtrenger ſeyn, und bleibt dennoch von dem proſaiſchen Numerus der gewöhnlichen Rede weſentlich verſchieden.

*) Wen die obige Erklärung zu verſtändlich dünkt, der mag die Poeſie mit manchen neueren Äſthetikern für «die Indifferenz des objectiven und ſubjectiven Pols" erklären; wen ſie aber zu proſaiſch dünkt, dem können wir folgende poetiſche Erklärung eines

übrigens die Dichtungsarten betrifft — deren einige zwey (epische und dramatische), andere drey (epische,

Recensenten in der Leip. Lit. Zeit. empfehlen: «Poesie ist die Kunst, selige Inseln voll Schönheit, Harmonie und Zweckmäßigkeit, voll schöner, großer und begeisternder Ideen und zarter, tiefer und heiliger Gefühle aus dem Oceane der Menschenbrust durch den Zauberstab des metrisch gebundenen und dennoch freyen Worts mit Schöpferkraft ans Sonnenlicht emporzuheben, und bey ihrem Anblick eine ganze Welt in süßes ungewohntes Staunen zu versetzen.» — Vielleicht könnte man auch statt dieser beyden Erklärungen, wovon die eine zu wortarm und die andere zu wortreich ist, folgende von Donquixotte brauchen, die gewisser Maßen das Mittel zwischen beyden hält. Sie findet sich in der wundersamen Geschichte dieses berühmten Ritters (Buch 8. Kap. 9.) und lautet (nach Tieck's Übers.) wie folgt: «Die Poesie kommt mir nicht anders wie ein zartes und sehr junges Mägdlein vor, die mit der größten Schönheit geschmückt ist; viele andere Mädchen sind sorgsam geschäftig, sie kostbar und zierlich auszuputzen, und diese sind alle übrige Wissenschaften; sie läßt sich von allen bedienen und alle übrigen stehen gern unter ihrem Befehle.» — In der That ist diese Erklärung gar nicht so übel, als man dem Nahmen des Urhebers zu Folge vermuthen möchte; und eben so treffend sind die darauf folgenden Urtheile, wovon wir nur einige zu Nutz und Frommen der Leser anführen wollen: «Es ist eine ausgemachte Sache» — was jedoch Herr Friedr. Buchholz läugnet — «daß der Poet geboren wird, d. h., daß der wahre Poet schon aus Mutterleibe als Poet kommt, und daß er mit dieser Neigung, die ihm der Himmel einpflanzte, ohne weiteres Studium und Kunst Dinge hervorbringt, die den

dramatiſche und lyriſche), noch andere vier (epiſche, dramatiſche, lyriſche und didactiſche) oder noch mehrere annehmen *) — ſo laſſen ſich dieſe um ſo weniger

Spruch vollkommen beſtätigen: Est deus in nobis etc. Doch behaupt' ich auch, daß der natürliche Poet, wenn er von der Kunſt unterſtützt wird, bey weitem jenen Poeten übertreffen wird, der ſich durch die bloße Kunſt beſtrebt, einer zu ſeyn. Der Grund iſt der, daß die Kunſt nicht höher ſteht als die Natur, ſondern dieſe nur vollendet, ſo daß, wenn Natur mit Kunſt, und Kunſt mit Natur in eins verbunden ſind, der vollkommene Poet entſteht. — — — Man findet keinen Poeten, der nicht ſtolz wäre, und überzeugt, daß er der größte Poet in der ganzen Welt ſey.»

*) Eine der ſonderbarſten Eintheilungen der Dichtungsarten macht Männling in der Dedication ſeines poetiſch-phraſeologiſchen Lexicons (Frankf. a. M. 1718.). Er theilt die Poeſie nähmlich ein in die gemeine oder populöſe, die ohne große Künſte, Phraſeologie und Realia iſt, die ſonderbare, die ein ordentliches Thema ausführt, und die ſinnreiche, die theils hiſtoriſch iſt, wenn man mit einer Geſchichte oder Beſchreibung anfängt, und ſelbige dann auf die Sache oder Perſon applicirt, von welcher die Rede iſt, theils dichtend (alſo auch ſchon eine poetiſche Poeſie!) oder nachſinnend, wenn man ſich ſelbſt eine Invention ausſingirt, z. B. einen Traum. Hätte der gute Mann oder Männling in unſeren Zeiten gelebt, ſo würde er vielleicht noch die myſtiſche Poeſie hinzugefügt haben. In dieſen unſeren theilungsſüchtigen Zeiten aber hat man die Poeſie auch nach der Zeit ſelbſt eingetheilt in die antike und die moderne, und jene, in welchen das Objective vorherrſchen ſoll, auch die

durch feste Gränzlinien bestimmen, da der dichterische Geist sich keine Fesseln anlegen läßt, sondern mit Freyheit aus dem Epischen ins Dramatische oder Lyrische und umgekehrt übergehen, auch selbst die Lehren der Wahrheit im poetischen Gewande darstellen und so durch Mischung des Nützlichen mit dem Süßen dichtend belehren kann. Wenn jedoch der Dichter die Belehrung selbst zu seinem unmittelbaren Zwecke macht und dadurch das freye Spiel der Einbildungskraft auf dem Gebieth der Poesie vernichtet, so übernimmt die Kunst nur eine untergeordnete Rolle, indem sie sich einem anderweiten Zweck unterwirft. Sie erscheint also dann nicht als absolut- sondern bloß als relativ-schöne Kunst (§. 69.) *).

---

plastische, diese hingegen, in welcher das Subjective herrschendes Princip sey, die musikalische oder auch die romantische genannt (§. 45. Anm. 2.). Allein die echte Poesie, die allen Zeitaltern angehört, ist weder plastisch noch musikalisch, und in ihr kann sowohl das Objective als das Subjective vorherrschen, je nachdem es der Stoff, den der Dichter behandelt, und seine Individualität mit sich bringt. Daß indessen nicht bloß die Zeit, sondern auch der Ort (Land und Klima) und andere äußere Umstände (als Erziehung, Staatsverfassung, Cultus u. d. gl.) auf alle Thätigkeit des Menschen, mithin auch auf dessen poetische Thätigkeit Einfluß haben, ist ja eine bekannte Sache. Die Einthellungen würden aber gar kein Ende nehmen, wenn man sie nach solchen heterogenen Principien machen wollte.

*) Auf diese Art allein, dünkt mich, läßt sich der bekannte Streit über die didactische Poesie entscheiden. Sie aus dem Kunstgebieth ausschließen, heißt das

Die Poetik als Theorie der Poeſie muß hierüber das Weitere beſtimmen.

Kind mit dem Bade verſchütten. Macht aber die Poeſie das wirkliche Lehren zu ihrem eigentlichen Zwecke, wie in dem Werke des Lucrez de rerum natura, ſo verliert ſie dadurch ihren Rang in der erſten Ordnung der ſchönen Künſte und geht in die zweyte, ſiben — ein Fall, der auch bey anderen abſolut-ſchönen Künſten, z. B. der Mahlerey, vorkommen kann. Soll daher ein didactiſches Gedicht wahren poetiſchen Werth haben, ſo darf der Dichter es ſich nicht merken laſſen, daß er lehren wolle, muß alſo auch alles entfernen, was dieſen Zweck verrathen würde, muß die Feſſeln des Syſtems abwerfen und alles in Handlung darſtellen, mithin gleich dem epiſchen Dichter erzählen, wie Virgil in ſeinen Georgicis nicht den Landbau lehrt, ſondern die Beſchäftigungen der Landleute, gleich den Thaten ſeiner Helden in der Aeneis, darſtellt. Daher zeigt ſich unter den beyden oben genannten Dichtern der letzte ſchon durch die Wahl ſeines Stoffs als den poetiſchen Kopf, noch mehr aber durch die Ausführung. Wenn z. B. Lucrez durch die Anrufung der Venus ſich gleich Anfangs einen poetiſchen Schwung zu geben ſucht, ſo fällt er ſehr bald wieder herab und kündigt ſich ſelbſt, als einen proſaiſchen Lehrer in den Verſen an:

Quae quoniam rerum naturam sola gubernas —
Te sociam studeo scribundis versibus esse,
Quos ego de rerum natura pangere conor.

Ganz anders Virgil, der gleich mit Handlung beginnt, indem er die Hauptbeſchäftigungen der Landleute mit wenigen, aber kräftigen Pinſelſtrichen darſtellt, um den Gegenſtand ſeines Gedichtes zu bezeichnen:

II. Gattung.
Zusammengesetzte.
Gesangkunst.

§. 76.

Wenn Tonkunst und Dichtkunst sich zur Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen vereinen, so geht hieraus die Gesangkunst oder Melopöie hervor. Denn im eigentlichen Gesange oder der wahren Vokalmusik wird die menschliche Stimme in ihrer Modulation zugleich articulirt und das Innere des Menschen nicht durch bloße Töne auf eine unbestimmte Weise angedeutet, sondern auch durch Worte bestimmt ausgesprochen. Die Gesangkunst wirkt daher mit vereinter Kraft und um so stärker auf Herz und Geist als die isolirte Ton- oder Dichtkunst. Indessen mußten diese schon ursprünglich vereinten Künste sich nach und nach trennen, wenn sich die tonische Kunst in allen ihren Zweigen auf das Vollkommenste entwickeln und ausbilden sollte.

Anmerkung.

Ton- und Dichtkunst waren nicht immer so getrennt, wie wir sie bisher betrachtet haben und wie sie jetzt so häufig ausgeübt werden; sondern die ersten

---

Quid faciat laetas segetes, quo sidere terram
Vertere, Maecenas, ulmisque adjungere vites
Conveniat etc.

Tonkünſtler waren auch Dichter und die erſten Dichter Tonkünſtler; und beyde Künſte in dieſer innigen Vereinigung waren gewiſſer Maßen die erſten Quellen der höheren Cultur der Menſchheit, wie die Sagen vom Orpheus, Muſäus, Arion u. A. beweiſen. Daher begriff das Singen (canere, ᾠδειν) bey den Alten auch das Dichten und der Geſang (carmen, ᾠδη) das Gedicht — daher wurde die Leyer ein Symbol der Dichtkunſt überhaupt, nicht bloß der lyriſchen — daher waren auch Apollo und die Muſen, welche die Dichter begeiſterten, des Saitenſpieles kundig — und daher bedeutete Muſik (Muſenkunſt) urſprünglich nicht die einfache Tonkunſt, ſondern die aus dieſer und der Dichtkunſt zuſammengeſetzte Geſangkunſt, die man deßhalb auch die höhere Tonkunſt nennen kann, im Gegenſatze gegen die bloße Inſtrumentalmuſik als eine niedere Tonkunſt. Der Geſang im eigentlichen Sinne, als äſthetiſches Kunſtproduct, entſtehet nähmlich aus der Verknüpfung unarticulirter und articulirter Töne mittelſt der menſchlichen Stimme. Bey der bloßen Modulation wird dieſe nur als muſikaliſches Inſtrument gebraucht, wie der Mund beym Pfeifen; eine ſolche Vokalmuſik iſt alſo der Inſtrumentalmuſik völlig gleich und gehört eben ſo wenig hierher, als der thieriſche Geſang (der Vögel), der auch nur Modulation iſt. Bey der wahren Vokalmuſik hingegen kommt Articulation zur Modulation, und zwar dergeſtalt, daß die articulirten Töne wirkliche Wörter von beſtimmter Bedeutung ſind, welche dasjenige, was die Tonkunſt nur unbeſtimmt ausdrückt (Freude, Traurigkeit, Wehmuth u. d. gl.), auf eine dichteri-

ſche Weiſe mit völliger Beſtimmtheit darſtellen. *). Daß alſo die Geſangkunſt von der bloßen Singekunſt verſchieden und weit mehr als dieſe ſey **) — daß beym Geſange die Melodie ſich den Worten des Gedichts genau anſchließen müſſe ***). — und daß,

*) Wenn oft ganz unpoetiſche Producte, Worte, die die allergemeinſte Proſe enthalten, von Tonkünſtlern in Muſik geſetzt werden, ſo gehört dieß zu den vielen Mißbräuchen der Kunſt, wodurch jeder Menſch von gebildetem Geſchmack beleidiget werden muß. Wären jene Tonkünſtler ſelbſt Dichter und könnten ſie eigene Texte componiren, ſo würde ſolcher Mißbrauch nicht vorkommen. Aber manchen ſind die unbedeutendſten Texte gerade die liebſten, weil ſie meinen, damit machen zu können, was ſie wollen.

**) Dieſe iſt der elementariſche und gleichſam propädeutiſche Theil der Geſangkunſt und begreift hauptſächlich die Kunſt des Solfegirens.

***) Dieß würde auch immer geſchehen, wenn Dichter und Componiſt in Einer Perſon vereiniget wären. Iſt dieß nicht der Fall, ſo muß der Componiſt ſich in den gegebenen Text ſo einſtudiren, daß er von deſſen Geiſte ganz durchdrungen und mit dem Dichter gleichſam identificirt wird. Daher iſt auch das Durchcomponiren eines aus mehreren Strophen beſtehenden Liedes eine unerläßliche Bedingung des äſthetiſchen Wohlgefallens bey ſolchen Geſängen, in welchen nicht etwa eine und dieſelbe Gemüthsſtimmung gleichförmig herrſchend iſt. Bloß die Schönheit der Melodie kann zuweilen den Übelſtand, der darin liegt, wenn alle Strophen bey ganz verſchiedenem Inhalte nach einerley Weiſe geſungen werden, verſtecken, aber nicht ganz aufheben.

wenn der Geſang von Inſtrumentalmuſik begleitet wird, die Begleiterinn ſich nicht hervordrängen und den Geſang erſticken dürfe *) — ergibt ſich aus dem Bisherigen von ſelbſt. Ob nun aber gleich der Effect der in der Geſangkunſt vereinten Ton- und Dichtkunſt ſtärker iſt, als der Effect dieſer iſolirten Künſte, ſo iſt doch ihre Iſolirung keine widernatürliche Trennung und daher entſtehende Verſchlimmerung derſelben, ſondern vielmehr ein natürlicher und nothwendiger Fortſchritt der Kunſt zur Vervollkommnung in dieſen beyden Sphären der äſthetiſchen Wirkſamkeit des menſchlichen Geiſtes. Denn vereinte Künſte beſchränken ſich gegenſeitig auf einen engeren Wirkungskreis und wirken in dieſem freylich ſtärker; aber ſollen ſie ſich, jede in ihrer eigenthümlichen Sphäre, möglichſt ausbreiten, ſo müſſen ſie auch getrennt wirken. Welche herrliche Inſtrumentalſachen von Bach, Mozart, Haydn, Clementi und anderen Meiſtern würden wir entbehren, wenn die Tonkunſt immer nur in Geſellſchaft mit der Dichtkunſt hätte auftreten ſollen! Und wie viele poetiſche Kunſtwerke vom höchſten Werthe würden gar nicht vorhanden ſeyn, wenn ihre Urheber nur als Sänger hätten dichten ſollen! Auch iſt die Trennung nicht erſt in neueren Zeiten geſchehen. Denn

*) In dieſen Fehler ſind zuweilen die beſten Componiſten verfallen, weil ſie nur ihre Kunſt in der Harmonie zeigen wollten. Oft liegt aber auch die Schuld theils an den Sängern, die entweder ein zu ſchwaches Organ oder eine undeutliche Ausſprache haben, theils auch an den Spielern, die nicht ſich zu mäßigen und die Singſtimme gehörig zu tragen verſtehen.

Virgil und Horaz haben ihre Gedichte so wenig als Klopstock und Schiller gesungen *). — Übrigens

*) Sehr richtig urtheilt Lessing hierüber in der Abh. von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die Künste bedienen (Verm. Schr. Thl. 10. Nro. 2. S. 42 ff.), wo er sagt: «Die Vereinigung willkührlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen ist unstreitig unter allen möglichen" — Verbindungen verschiedener Zeichen — «die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukommt, daß beyderley Zeichen nicht allein für einerley Sinn sind, sondern auch von eben demselben Organe zu gleicher Zeit gefaßt und hervorgebracht werden können. Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben scheint. Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beyde zusammen nur Eine Kunst ausmachten. Ich will indeß nicht läugnen, daß die Trennung natürlich erfolgt sey, noch weniger will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln. Aber ich darf doch bedauern, daß durch diese Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst nur zu einer Hülfskunst der andern macht, und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beyde zu gleichen Theilen hervorbringen, gar nichts mehr weiß.» — Hiervon macht Lessing weiter Anwendung auf die Oper, in welcher die Poesie nur als helfende oder, wie er's auch nennt, subservirende Kunst gebraucht werde, und auf den Unterschied der französischen und italienischen Oper, von welchen jene weniger, diese mehr der Musik die Poesie subordinire u. s. w.

ſind Kirchenmuſik und Theatermuſik zwey Hauptgattungen der Melopöie, wiewohl hierbey die einfache Tonkunſt auch nicht ganz außer dem Spiele bleibt. Die Theorie der Melopöie, die man zum Unterſchiede von der Kunſt ſelbſt Melopoetik nennen kann, wie Poetik die Theorie der Poeſie anzeigt, muß daher auf die Fälle, wo ein Wechſel der einfachen und zuſammen geſetzten Tonkunſt eintritt, beſondere Rückſicht nehmen.

II. Ordnung.
Relativ ſchöne toniſche Künſte.
I. Gattung.
Einfache.
I. Art.
Schöne Sprechkunſt.

§. 77.

Wiefern die Ausſprache gegebener Worte durch die Kunſt ſo modificirt wird, daß die Darſtellung der Worte durch die Stimme äſthetiſch wohlgefällt, erſcheint die toniſche Kunſt als ſchöne Sprechkunſt oder Declamirkunſt. Sie hat es alſo dann bloß mit den unarticulirten Tönen oder Lauten zu thun, die in verſchiedener Höhe und Tiefe, und mit verſchiedener Stärke und Schwäche oder Geſchwindigkeit und Langſamkeit vernommen werden, wenn man articulirte Töne oder Worte ausſpricht. Da nun dieſe etwas Beſtimmtes bezeichnen und der mündliche Vortrag einer ge-

gebenen (poetiſchen oder proſaiſchen) Rede eigentlich den Zweck hat, jenes Beſtimmte ſo zu verlautbaren, daß es vom Hörenden gehörig aufgefaßt werde, ſo muß ſich die Kunſt bey Verſchönerung des mündlichen Vortrags einem außer ihr liegenden Zweck unterwerfen, und durch denſelben in der Darſtellung ſelbſt beſchränken.

Anmerkung.

Bey der bloßen Declamation abſtrahirt der Künſtler von der Art und Weiſe, wie articulirte Töne ſelbſt, als Zeichen von Gedanken, zuſammen geſetzt werden müſſen, damit ſie als etwas Schönes gefallen. Ihm ſind die Worte der Rede, die er ausſpricht, ſchon gegeben, und er beabſichtet bloß die ſchöne Ausſprache derſelben. Es iſt ihm alſo hierbey gleichgültig, ob die Worte, die er ausſpricht, ihm durch einen Anderen oder durch ihn ſelbſt gegeben ſind, und ob er ſie in dieſem Falle nur beliebig als ſchon fertige Rede gewählt oder gar ſelbſt producirt hat, wie das letzte bey declamirenden Improviſatoren der Fall iſt. Denn als Producent der Worte übt er eine andere Kunſt aus, wie als Declamant, und es iſt bloß etwas Zufälliges, wenn er beyde zugleich ausübt. Auch iſt es den Improviſatoren nicht ſowohl um eine ſchöne Declamation zu thun, als vielmehr darum, daß man ihre Fertigkeit im Extemporiren bewundere, wobey es mit dem äſthetiſchen Gehalte des Products nicht ſo genau genommen werden darf *). Es muß ferner dem

*) Der Verf. hat zwar nie Gelegenheit gehabt, einen

Declamator als ſolchem gleichgültig ſeyn, ob das zu Declamirende in gebundener oder ungebundener Rede abgefaßt ſey. Denn obgleich Verſe anders als Proſe geſprochen werden müſſen, ſo ſind dieß doch Eigenſchaften, welche der Rede ſchon an und für ſich, auch unabhängig von der Declamirkunſt, zukommen; dieſe aber muß ſich in der Ausübung nach jenen Eigenſchaften geniren, weil ſie als ſchöne Sprechkunſt die Rede nicht ſelbſt producirt, ſondern aus den Händen anderer Künſte empfängt. Endlich iſt es auch gleichgültig, ob das Declamiren aus dem Buche oder aus dem Kopfe geſchieht. Denn das Vorleſen oder Recitiren iſt auch ein Declamiren, und wenn es auf eine äſthetiſch-wohlgefällige Weiſe geſchehen ſoll, den Regeln der ſchönen Sprechkunſt unterworfen. Das Declamiren aus dem Kopfe gefällt nur darum mehr, weil es den Schein größerer Freyheit hat und dem

---

Improviſatore zu hören; indeſſen glaubt er ſich durch die Erzählungen und Berichte Anderer von den Leiſtungen jener italieniſchen Künſtler zu obigem Urtheile hinlänglich berechtigt. Was Madame Stael von ihrer Corinna erzählt, kann wohl als Dichtung nicht zum Maßſtabe der Beurtheilung dienen. Ein Ungenannter (von Ramdohr) in der Zeitung für die elegante Welt (1809. St. 245.), der vor 25 Jahren die drey berühmteſten Künſtler dieſer Art (die Corilla, die Fantaſtici und den Conte Mollo) gehört zu haben verſichert, behauptet ſogar, daß er der Kunſt des Improviſirens den Anſpruch auf ſchöne Kunſt überhaupt, und beſonders auf Dichtkunſt, völlig abläugnen müſſe, und daß ſie bloß eine unterhaltende und geiſtreiche Künſteley ſey.

Declamator mehr Lebhaftigkeit in Mienen und Geberden erlaubt. Dieses Mienen- und Geberdenspiel aber gehört keineswegs zur Declamirkunst als solcher, sondern ist aus dem Gebiethe der mimischen Kunst entlehnt, wie sich in der Folge zeigen wird. Die Declamation kann daher auch ohne diesen Zusatz schön seyn. Hieraus erhellet nun von selbst, daß diese Kunst 1) einfach sey, weil sie bloß die unarticulirten Töne, die bey der Aussprache gehört werden, modificirt; und 2) bloß relativ schön, weil sie in dieser Modification nicht völlige Freyheit hat, sondern sich nach der Bedeutung oder dem Sinne der Worte, die gesprochen werden sollen, richten muß — daher auch Deutlichkeit der Aussprache ihr erstes Gesetz ist — indem es ein Übelstand seyn, mithin das ästhetische Wohlgefallen an der schönen Aussprache stören würde, wenn einerseits die Aussprache undeutlich wäre — die Worte unvernehmlich ausgesprochen würden — und andererseits zwischen dem Sinne der Worte und ihrer Aussprache sich ein Widerspruch zeigte (z. B. die Frage als ein Ausruf oder gar als ein kategorischer Satz, das Traurige als etwas Lustiges und das Freudige mit klagender Stimme ausgesprochen würde). Diese Gebundenheit der schönen Sprechkunst an den außer ihrer Sphäre liegenden Zweck der Rede beschränkt auch die Modulation der Stimme auf gewisse Gränzen, so daß die Declamation nicht bloß fehlerhaft wird, wenn sie zu wenig, sondern auch wenn sie zu viel Abwechslung hat. Jenes ist der Fehler der Eintönigkeit (Monotonie), dieses der Vieltönigkeit (Polytonie). Durch den letzten Fehler wird die Declamation gesangartig oder musikalisch, was sie ver-

möge ihrer Beſtimmung durchaus nicht ſeyn darf *). Nur die Muſik (ſowohl als bloße Tonkunſt wie als Geſangkunſt) bewegt ſich mit völliger Freyheit im Gebiethe der Töne nach ſeinem ganzen Umfange, ſo wie es ihrem ſelbſteigenen Zwecke angemeſſen iſt; ſie iſt daher gleichſam eine poetiſche Tonkunſt, ſelbſt wenn dem Geſange eine ungebundene Rede als Text zum Grunde läge. Die Declamirkunſt aber iſt, ſelbſt wenn ſie Verſe ausſpricht, als Tonkunſt betrachtet, proſaiſch, indem ſie dem Geiſte keinen freyen Ausflug in das Gebieth der unarticulirten Töne geſtattet **).

---

*) Was Quinctilian (instit. orat. 1, 8). vom Vorleſen ſagt, gilt auch vom Declamiren; denn beydes iſt ein Sprechen, ein Darſtellen der Worte durch die Stimme.: «Sit lectio virilis et cum suavitate quadam gravis — non tamen in canticum dissoluta, nec plasmate (ut nunc a plerisque fit) effeminata.” — Der Ausdruck plasma iſt nähmlich von der Muſik hergenommen, indem die Griechen unterſcheiden απλαζως ᾳδειν und μετα πλασματος ᾳδειν (z. B. Theophr. hist. plantt. 4, 12.), welchen Unterſchied die Lateiner (z. B. Plin. hist. nat. 16, 36.) durch musica simplex und varietas et luxuria cantus bezeichnen. Plasmatiſch leſen oder ſprechen heißt alſo nichts anderes, als mit einer zu vielfachen und ausſchweifenden Modulation der Stimme die Worte darſtellen. Zu einem ſolchen Vorleſer ſagte einſt der junge Cäſar: Si cantas, male cantas; si legis, cantas (Quinctil. l. l.).

**) Im Recitative nähert ſich zwar die Geſangkunſt der ſchönen Sprechkunſt; aber ſie bleibt dennoch weit von ihr entfernt, weil ſelbſt im Recitativ eine viel freyere Bewegung der Stimme herrſcht, als in der

2. Art.
Schöne Redekunst.

§. 78.

Wiefern die Rede als ein Mittel der Gedankenmittheilung durch die Kunst so mo=

Declamation. Wenn daher zwey gute Declamatoren dasselbe Stück declamiren, so wird ihre Declamation nicht sehr von einander abweichen, wenn man das Individuale in der Stimme und daß, was als mimischer Zusatz nicht zur Declamation selbst gehört, abrechnet. Wenn aber zwey kunstreiche Tonkünstler dasselbe Stück auf Noten setzen, so wird man die größte Verschiedenheit in der Composition und dennoch in dieser Verschiedenheit die größte Angemessenheit finden, weil in der Gesangkunst als einer absolut schönen Kunst der Geist seine völlige Freyheit behauptet. Das Singen setzt daher stets eine höhere (gleichsam poetische) Gemüthsstimmung voraus, als das Sprechen, daß auch bey einer gewöhnlichen (gleichsam prosaischen) Stimmung statt finden kann. Deßhalb kann jenes auch in der Einsamkeit statt finden — denn Einsamkeit hat etwas Begeisterndes — dieses hingegen setzt Mittheilung an Andere, mithin Geselligkeit, voraus, so daß ein einsamer Sprecher Zweifel an der Gesundheit seines Kopfes erregt. Wenn wir an einsamen Sprechern auf der Bühne (im Monolog) keinen Anstoß nehmen, so liegt der Grund theils darin, daß uns die Bühne überhaupt eine andere Welt als die gemeine Wirklichkeit darbiethet, theils darin, daß der Monologist gewöhnlich von starken Gemüthsbewegungen getrieben wird, seine Gefühle laut werden zu lassen, und so mit sich selbst als einem zweyten Ich zu sprechen.

diſcirt wird, daß die Darſtellung des Gedachten durch Worte äſthetiſch wohlgefällt, erſcheint die toniſche Kunſt als ſchöne Redekunſt. Ihr Zweck iſt alſo bloße Verſchönerung der Rede als eines Mittels, Andere von dem, was man in Beziehung auf irgend einen Gegenſtand denkt, zu belehren. Sie unterwirft ſich daher als ſchöne Kunſt dem eigentlichen Zwecke der Rede, und beſchränkt ſich dadurch im Gebrauche der Worte als eines Darſtellungsmittels; weßhalb ſie auch in der Zuſammenſetzung derſelben einen minder abgemeſſenen Gang annimmt als die Dichtkunſt (§. 75.), und ihr Product des aus einer wohllautenden Wortfolge hervorgehenden Numerus ungeachtet, in Vergleichung mit einem poetiſchen Kunſtwerke in ſeiner vollkommenſten Geſtalt, als eine ungebundene oder aufgelöſte Rede (oratio soluta) erſcheint.

Anmerkung.

Wer redet, hat zunächſt keine andere Abſicht, als Anderen etwas zu erkennen zu geben, mithin durch Worte als willkührliche Gedankenzeichen ſie von dem, was er in Beziehung auf irgend einen Gegenſtand (ſich ſelbſt und Andere mit eingeſchloſſen) denkt, zu unterrichten. Der eigentliche und urſprüngliche Zweck der Rede iſt alſo intellectual oder logiſch, Beſchäftigung des Denkvermögens (des Verſtandes oder der Vernunft), weßhalb auch λογος ſowohl dieſes Vermö-

gen als die Rede bedeutet. Diesen Zweck behält die Redekunst als ihren ersten oder Hauptzweck bey. Soll sie aber zur schönen Kunst werden, so muß der Redende seine Gedanken auch auf eine wohlgefällige Art mittheilen, wodurch er zugleich seiner Rede mehr Nachdruck geben und ihr leichteren Eingang bey Anderen verschaffen kann. Er muß also die Einbildungskraft zu Hülfe rufen, mithin die Worte so auswählen und zusammenstellen, daß auch das innere Anschauungs- und Empfindungsvermögen dessen, der die Worte vernimmt, zur Thätigkeit aufgeregt werde. Zu dem Ende kann und wird er auch von demjenigen Gebrauch machen, wodurch der Dichter die Sprache zum Mittel einer ästhetischen Darstellung macht (z. B. Troppen, Figuren u. d. gl. — §. 75. Anm.). Da aber nicht diese Darstellung, sondern Beschäftigung des Verstandes sein Hauptzweck ist, so wird er bey jenem Gebrauche Maß und Ziel halten, mithin alles vermeiden müssen, was diesem Zweck Abbruch thun und ihm selbst das Ansehen geben könnte, als wollte er einzig das Gemüth belustigen. Hieraus folgt 1) daß die schöne Redekunst eine einfache Kunst sey; denn sie beschäftigt sich nicht mit der Aussprache — die bleibt der Declamirkunst (§. 77.) überlassen — sondern mit der Composition der Worte, sie mögen gesprochen oder geschrieben seyn, und kann daher in allen Arten des Vortrags, er sey mündlich oder schriftlich, ihre Wirksamkeit beweisen; 2) daß sie eine relativ-schöne Kunst sey; denn die schöne Darstellung ist einem außer dem Gebiethe der schönen Kunst liegenden Zwecke untergeordnet, so daß der Redekünstler sich nicht wie der Dichter dem freyen Spiele der

Einbildungskraft zur Beluſtigung des Gemüths bey der wörtlichen Einkleidung ſeiner Gedanken überlaſſen darf. Hierin allein liegt der Grund, warum kühne Gedankenſprünge, häufige Bilder und Vergleichungen, ungewöhnliche Wörter und Wortfügungen u. d. gl. der Dichtkunſt, aber nicht der Redekunſt, erlaubt ſind, warum es überhaupt nur eine licentia poetica und einen furor poeticus gibt. Denn wo der Verſtand das vorherrſchende Princip iſt, kann ſich die Einbildungskraft nicht mit völliger Freyheit bewegen. Hieraus iſt ferner begreiflich, warum die Redekunſt ſich auch in der äußeren Geſtaltung der Rede von der Dichtkunſt weſentlich unterſcheiden muß. Der metriſche oder tactmäßige Gang der Rede würde ſich mit dem Ernſte, den der Hauptzweck der Redekunſt fordert, nicht vertragen. Denn wer Sylben zählt und mißt und daraus Verſe zuſammenſetzt, kündigt eben dadurch gleich dem muſiviſchen Mahler, der aus kleinen buntfarbigen Körperchen ein Gemählde componirt, ein freyes Spiel der Einbildungskraft an, durch welches er ſich und Andere beluſtigen will. Eine Rede aber, die ſich Verſtandesbeſchäftigung zum Hauptzwecke macht, muß auch den Schein jenes Spieles vermeiden, mithin ohne gleichförmig wiederkehrende und abgemeſſene Zeilen ihren Gang immer ruhig vorwärts gehen, daher ſie eben Proſe oder proſaiſche und ungebundene Rede heißt (§. 75. Anm.) *). Die ſchöne,

*) Dieß iſt auch der Grund, warum eigentliche Lehr-Gedichte (§. 75. Anm.) nicht recht gefallen wollen. Der Dichter fällt dadurch aus ſeiner Rolle, und man fühlt, daß ſich alles, was er ſagt, um uns zu un-

aber nicht poetische, Rede strebt also zwar, so fern sie auch gesprochen werden kann, nach einem gewissen Wohllaut und sucht denselben durch eine regelmäßige, leicht, rund und voll tönende Wortfolge zu erreichen; aber dieser prosaische Numerus ist von dem poetischen Rhythmus so wesentlich verschieden, daß selbst ein bloß entschlüpfter Vers in der prosaischen Rede eine üble Wirkung thut, weil er den gesetzten Gang der Rede unterbricht *). Dichtkunst und Redekunst sind demnach beyderseits schöne Wortkünste; aber jene ist absolut, diese nur relativ schön, jene eine poetische, diese eine prosaische Wortkunst; jene verstattet dem Geiste den freyesten Aufschwung, diese hält ihn in den Schranken der Mäßigung; jene erfordert mehr Kunstgenie, diese ist dagegen in einem viel weiteren Kreise anwendbar. Denn als Kunst des wohlgefälligen Ausdrucks in allen Arten der umgebundenen Rede befaßt sie den epistolarischen und den dialogischen Styl, den Geschäftsstyl und den wissenschaftlichen, den historischen und den philosophischen, und

---

richten, in schöner Prose weit besser, d. h. zweckmäßiger hätte sagen lassen.

*) Warum ist es aber gleichwohl erlaubt, Verse aus Dichtern in der Prose anzuführen? — Unstreitig, weil hier der Redende sogleich ankündigt, daß er nicht in seinen Nahmen, sondern mit dem Munde eines Anderen rede, er sich also keineswegs vergessen habe. Daß dagegen der Fall niemahls umgekehrt, und in Versen ein prosaischer Satz angeführt werden kann, ist eine sehr deutliche Anzeige von dem Verhältniß beyder Arten der wörtlichen Darstellung zu einander.

ſie würde ſogar auf die Mathematik anwendbar ſeyn, wenn dieſe nicht durch ihre abſtracte und mehr als lakoniſche Zeichenſprache einer wahrhaft äſthetiſchen Darſtellung den Zutritt verwehrte.

II. Gattung.

Zuſammengeſetzte.

Schöne Rednerkunſt.

§. 79.

Wenn die ſchöne Sprechkunſt und die ſchöne Redekunſt ſich zu gemeinſchaftlicher Hervorbringung eines Kunſtwerks vereinen, ſo geht hieraus die ſchöne Rednerkunſt (ars oratoria) oder die Beredſamkeit (eloquentia) hervor. Dieſe zweckt nähmlich auf ſolche Vorträge ab, die wirklich vor Andern auf eine feyerliche Art gehalten werden ſollen, um durch die Kraft des Wortes ihren Willen zu beſtimmen. Der Redner muß daher ſowohl der Rede ſelbſt eine wohlgefällige Form geben, als auch dieſelbe auf eine wohlgefällige Art vortragen, oder halten, wobey er auch ein gemäßigtes Mienen- und Gebärdenſpiel anwenden kann, um deſto nachdrücklicher auf den Zuhörer zu wirken.

Anmerkung.

Die ſchöne Redekunſt, wie ſie im vorigen §. als einfache Kunſt betrachtet worden, ſtrebt nach bloßer Wohlredenheit, durch welche allein noch niemand zum Redner (orator) wird. Dieſer handelt (agit)

auf der Rednerbühne, indem er Andere bereden oder überreden, d. h. ihren Willen lenken und leiten will *) Er bedarf alſo der Beredſamkeit als einer höheren Redekunſt, in Vergleichung mit welcher die einfache auch die niedere genannt werden kann **).

*) Dieß findet nicht allein bey Anklage- und Vertheidigungsreden (genus judiciarium) oder bey Berathſchlagungsreden (genus consultativum s. deliberativum), ſondern auch bey bloßen Lobes- oder Empfehlungsreden (genus laudativum, commendativum s. panegyricum) ſtatt; denn es ſoll der Wille zum Wohlwollen und wo möglich auch zur Nachahmung oder Folgſamkeit beſtimmt werden. Selbſt bey Kanzelreden und anderen religiöſen Reden (genus sacrum s. religiosum), worauf ſich die neuere Beredſamkeit bey uns faſt allein beſchränkt, iſt Lenkung des Willens zum Guten der letzte Zweck. Belehrung des Verſtandes aber iſt bey allen dieſen Arten der Reden zwar auch Zweck, jedoch nur untergeordneter, oder Mittel zum letzten Zwecke.

**) Schon die Alten unterſchieden den Vir disertus von dem Vir eloquens. Jenes iſt man durch Wohlredenheit, dieſes durch Beredſamkeit. Daher unterſcheidet auch Steinbart in ſeinen Grundbegriffen zur Philoſophie über den Geſchmack (§. 2.) mit Recht die Wohlredekunſt (Kunſt der Wohlredenheit) von der Beredekunſt (Kunſt der Beredſamkeit.) Das Bereden aber, wovon eben die Beredſamkeit ihren Nahmen hat, kann geſchehen theils durch gute und triftige Gründe zu einem guten Zweck, theils auch bloße Scheingründe zu einem als gut vorgeſpiegelten böſen Zwecke. Daher iſt dieſe Kunſt ſehr leicht dem Mißbrauch unterworfen, und darum forderten ſchon die Alten, daß der Redner nicht bloß ein bered-

Die Kunſt des Redners oder die Beredſamkeit nimmt demnach erſtlich ſchon als Redekunſt einen höheren

---

ter, ſondern auch ein rechtſchaffener Mann (vir bonus dicendi peritus) ſeyn ſolle. Der mögliche Mißbrauch einer Kunſt kann aber ihr ſelbſt nicht zum Vorwurfe gereichen. Es iſt daher ſehr ungerecht, wenn Kant in der Krit. d. Urtheilsk. (S. 216. Aufl. 2.) die Beredſamkeit geradehin für die Kunſt, durch den ſchönen Schein zu hintergehen, oder (wie er S. 217. ſagt) die Rednerkunſt für die Kunſt, ſich der Schwächen der Menſchen zu ſeinen Abſichten zu bedienen, erklärt, ſo wie es falſch iſt, wenn er Beredtheit und Wohlredenheit zuſammen Rhetorik nennt, und zur ſchönen Kunſt rechnet, die Rednerkunſt aber, die doch eben beredt oder beredtſam macht, davon ausſchließt und aller Achtung unwürdig hält. Auch das Vorurtheil, daß die Beredſamkeit nicht auf die Kanzel gehöre, gründet ſich auf jene Vorſtellung von der Rednerkunſt; denn man nimmt das Bereden immer in der böſen Bedeutung des betrüglichen Redens, wodurch bloß auf die Phantaſie gewirkt wird, um den Willen durch dieſe gewaltſam fortzureißen. Dieß liegt aber urſprünglich im Worte; denn auch der Wohlredende und Wohlgeſinnte wird unwillkührlich und ohne alle Abſicht des Betrügens beredt, wenn er für einen guten Zweck erwärmt und begeiſtert iſt. Wollte man über den Werth der ſchönen Künſte nach ihrem möglichen Mißbrauche urtheilen, ſo müßte man auch, wie die ehemahligen Bilderſtürmer, alle Mahlerey aus den Kirchen oder, wie gewiſſe Verbeſſerer des Kirchengeſangs, alle Poeſie aus den geiſtlichen Liedern verweiſen. Ja man müßte alle ſchöne Kunſt aus dem Staate verbannen; denn wie oft iſt ſie zu böſen Zwecken gemißbraucht worden! und wie leicht kann ſie es!

Schwung als die Wohlredenheit, so daß dieser eigentlich bloß die sogenannte niedere Schreibart (genus dicendi tenue), jener aber die höhere (genus sublime) zukommt, und die mittlere (genus mediocre) nichts weiter ist, als eine Art des Ausdrucks, wodurch sich beyde gegenseitig einander mehr oder weniger annähern und die unter gewissen Umständen beyde gemeinschaftlich brauchen können. Sodann aber schließt die Redekunst auch die Kunst des schönen Sprechens oder des schönen mündlichen Vortrags ein, weil ohne diese eine noch so wohlgesetzte Rede keinen Effect machen würde, oft aber auch schon durch den bloßen mündlichen Vortrag eine Rede, die wenig innere Kraft hat, so gehoben werden kann, daß sie dennoch die beabsichtete Wirkung hervorbringt *). Der Redner muß da-

*) Demosthenes hielt bekanntlich auf diesen Theil der Beredsamkeit so viel, daß er auf die drey Mahl wiederhohlte Frage, was das Vornehmste beym Reden sey, immer zur Antwort gab: ἡ ὑποκρισις. Quinctil. instit. orat. 11, 3. Val. Max. 8, 10. Daher sagte selbst Äschines, als er den Rhodiern eine Rede seines Nebenbuhlers nebst seiner eigenen Gegenrede vorgelesen hatte, und die Zuhörer ihre hohe Bewunderung zu erkennen gaben: Wie, wenn ihr ihn erst selbst gehört hättet! Val. Maximus macht, nachdem er dieß erzählt hat, die sehr treffende Bemerkung: «Ergo in Demosthene magna pars Demosthenis abest; quod legitur potius, quam auditur.» — Der Verf. gab vor einigen Jahren Predigten eines verstorbenen Kanzelredners heraus, die dem hörenden und sehenden Publicum ungemein, dem lesenden aber wenig gefielen, weil ihnen das eigentliche Leben im Lesen fehlte. Unsere jungen Kan-

der ſchon bey der Ausarbeitung ſeiner Rede darauf, daß ſie gehaltet werden ſoll, mithin auch auf Perſonen und Umſtände der Zeit und des Orts Rückſicht nehmen, damit er in der Wahl des Gegenſtandes, wenn dieſer nicht ſchon beſtimmt iſt, der Beweiſe, der Nebengedanken, der Ausdrücke und der Verzierungen alles, was beym Vortrage anſtößig ſeyn könnte, oder nicht gerade hierher paſſen würde, vermeide. Invention und Elocution müſſen folglich ſchon im voraus auf den mündlichen Vortrag berechnet werden. Dieſer aber oder die Declamation kann, wenn ſie das gehörige Leben haben und die Action vollſtändig ſeyn ſoll, die Geſticulation nicht wohl entbehren, indem wir ſchon beym gewöhnlichen Sprechen unſere Worte mit ausdruckvollen Bewegungen des Körpers (Mienen und Geberden) zu begleiten pflegen, um auch dadurch die Rede bedeutſamer und eindringlicher zu machen *). Dadurch geht nun der Redner gewiſſer Maßen in das Gebieth der mimiſchen Kunſt (§. 68.) über. Weil aber doch ſeine Kunſt ihrem weſentlichen Charakter nach tonniſch und das Mienen- und Geberdenſpiel für ihn nur

---

zelredner ſollten daher dieſen Theil der Beredſamkeit vorzüglich üben.

*) Declamation und Geſticulation des Redners, als Theile ſeiner Action, begreift man auch unter dem Titel der körperlichen Beredſamkeit. „Est enim actio quasi sermo corporis“ — Cic. de orat. 3, 59. Aber dieſes Körperliche ſteht in der genaueſten Beziehung auf das Geiſtige. „Animi est enim omnis actio — quo magis menti congruens esse debet“ — Ibid.

subsidiarisch ist, so muß er dabey Maß und Ziel halten, damit er nicht ins Theatralische falle und wie ein Schauspieler zu repräsentiren anfange. Das Zuviel ist in diesem Puncte weit schädlicher als das Zuwenig. Mit Recht sagt daher Cicero (Brut. c. 30) „Volo non eos modo laudari, qui celeri motu et difficili utantur, sed eos etiam, quos stationarios appellant, quorum sit illa simplex in agendo veritas non molesta" *). — Besonders

*) De orat. 3, 59. warnt Cicero besonders vor dem Gestus scenicus, und Quinctilian (instit. orat. 1, 11.) außerdem auch vor dem Motus scenicus, der Bewegung des ganzen Körpers auf der Rednerbühne. Nach den Zeugnissen der Alten war Cajus Gracchus, der berühmte Bruder des noch berühmten Tiberius, unter den römischen Rednern der Erste, welcher lebhaftere Gesten machte, zuweilen selbst die Toga, um seine Hände freyer bewegen zu können, zurückschlug und sogar von einem Ende der Rednerbühne zum andern hin und her ging. Auch soll er beym Redenhalten einen Sclaven hinter sich versteckt gehabt haben, der mit einem Blasinstrumente den Ton angab, wenn er die Stimme zu sehr erhob oder sinken ließ. (Was mag das für ein Instrument gewesen seyn? Cicero de orat. 3, 60. nennt es fistula, Quinctilian instit. orat. 1, 10. setzt hinzu, quam τονάριον vocant, und Gellius noct. att. 1, 11. braucht erst das Wort tibia, hernach aber, wo er die richtigere Vorstellung geben will, den Ausdruck fistula brevis.) Indem also Gracchus bey der Declamation nicht ausschweifen wollte, erlaubte er sich wirkliche Ausschweifungen bey der Gesticulation. Denn das Hin- und- Hergehen auf der Rednerbühne ist theatralisch. Der Körper des Redners muß fixirt

ſollten unſere Kanzelredner ſich dieß geſagt ſeyn laſſen, indem eine theatraliſche Action auf der Kanzel wegen der Heiligkeit des Ortes und der Sache noch weit unſchicklicher iſt und zuweilen ſogar Lachen erregen kann *). — Daß übrigens die ſchöne Rednerkunſt auch nur relativ ſchön ſey, folgt daraus, daß zwey ſolche Künſte ihre Grundlage ausmachen. Die Theorie derſelben aber ſtellt die Rhetorik auf, die ſowohl zur Redekunſt (Wohlredenheit) als zur Rednerkunſt (Beredſamkeit) Anleitung gibt, und in der letzten Hinſicht auch diejenigen Regeln der Declamirkunſt und

---

ſeyn, und darf nur einzelne Thale bewegen. Aber die alten Redner erlaubten ſich wohl noch größere Ausſchweifungen, z. B. das Aufreißen der Kleider des Angeklagten, um dem Volke die für dasſelbe empfangenen Wunden zu zeigen und dadurch Mitleid zu erregen. Solche Kunſtgriffe ſind unter der Würde der Kunſt.

*) Die Warnung Quinctilian's (instit. orat. 1, 8.) «Nec prosopopoeias ad comicum morem pronuntiari velim» iſt vorzüglich wichtig. Denn wenn auch nur Wenige in den Fehler jenes katholiſchen Paters fallen dürfen, der, um den ketzeriſchen Jean Jaques recht kräftig zu widerlegen, ſein Käppchen vom Kopfe nahm, es vor ſich hin ſtellte, und mit ihm als ſeinem Gegner polemiſche Fragen und Antworten durch Veränderung der Stimme wechſelte, ſo hört man doch nicht ſelten auf den Kanzeln bey jenen Proſopopöien einen theatraliſchen Stimmenwechſel. Der Eifer der alten Kirchenväter gegen das theatraliſche Beyfallklatſchen der Zuhörer in den Kirchen würde mit Recht auch gegen jene Unſitte der Prediger gekehrt werden können.

der Mimik vorträgt, welche der Redner als solchen interessiren.

§. 80.

Die tonischen Künste, so fern sie sich der articulirten Töne oder Worte zur Darstellung bedienen, können auch redende Künste genannt werden, welcher Ausdruck sich also auf weit mehr Künste als auf Poesie und Beredsamkeit erstreckt. Denn alle tonischen Künste, mit Ausnahme der ersten (§. 74.) sind redend, selbst die Gesangkunst (§. 76.). Keineswegs aber können die redenden Künste schöne Wissenschaften genannt werden (§. 1. Anm. 3.). Da nun die redenden Künste als tonische sich ursprünglich und zunächst auf die Zeitform beziehen (§. 68. Anm.), so sind sie vorzüglich geschickt, das Veränderliche an den Objecten, mithin auch Begebenheiten, und selbst ganze Reihen von Begebenheiten, wodurch mehrere Dinge aus einem Zustand in den anderen übergehen, darzustellen (Met. §. 74.).

Der beſonderen Kalleotechnik

zweytes Hauptſtück.

Plaſtiſche Kalleotechnik.

§. 81.

Das Reich der plaſtiſchen Kunſt überhaupt begreift alle die ſchönen Künſte, welche ſich bildſamer Geſtalten als eines Darſtellungsmittels bedienen (§. 68.). Jene Geſtalten ſind nun entweder wirkliche Körper, wenn ſie den Raum nach allen Dimenſionen erfüllen, in welchem Falle die Objecte auf eine völlig naturgemäße Weiſe dargeſtellt werden, oder ſcheinbare Körper, wenn ſie auf oder in einer bloßen Fläche wahrzunehmen ſind, in welchem Falle die Objecte auf eine in gewiſſer Hinſicht willkührliche Art dargeſtellt werden. Von beyderley Geſtalten kann die Kunſt auf mehr als eine Art Gebrauch machen, und dadurch ſich in verſchiedene plaſtiſche Künſte zertheilen.

Anmerkung.

In der Natur erfüllen alle Gegenstände, die sich uns unter bestimmten Gestalten darbiethen, den Raum nach drey Dimensionen oder sie sind wirkliche Körper von größerem oder kleinerem Umfange (Met. §. 23. 59. 60. und 123.). Wenn also die bildende Kunst ebenfalls solche Gestalten hervorbringt, um durch sie ästhetische Ideen zu realisiren, so verfährt sie in dieser Hinsicht auf eine durchaus natürliche Weise, wenn auch übrigens ihr Product von dem, was die Natur zur Anschauung darbiethet, noch so verschieden ist. Wenn aber die bildende Kunst zur Realisirung ästhetischer Ideen körperliche Gestalten auf oder in einer bloßen Fläche wahrnehmen läßt, und dadurch die sinnliche Wahrheit in einen bloßen Schein verwandelt, so braucht ihre Operation auf der Abstraction von der wirklichen Raumerfüllung durch die Körper, indem sie nur auf die Art und Weise reflectirt, wie sich die Gestalten räumlicher Gegenstände unserem Auge unter gewissen Bedingungen präsentiren, woraus also eine Bezeichnungs- oder Darstellungsart jener Gegenstände hervorgeht, welche mit Recht willkührlich heißen kann, ob sie gleich in der Beschaffenheit unseres Auges und des ihm zuströmenden Lichts, mithin in den Naturgesetzen des Sehens ihre natürliche Grundlage hat. Auch muß die plastische Kunst von wirklichen, sowohl von ihr selbst als von der Natur hervorgebrachten, Körpern einen solchen Gebrauch machen können, daß sie in einer Fläche gehörig zusammengestellt ein ästhetisch-wohlgefälliges Ganze bilden. Mithin muß auch das zweyte Kunstreich in mehrere von einander durch

beſtimmte Merkmahle unterſchiedene plaſtiſche Künſte zerfallen.

I. Ordnung.
Abſolut ſchöne plaſtiſche Künſte.
I. Gattung.
Einfache.
1. Art.
Bildnerkunſt.

§. 82.

Wiefern die plaſtiſche Kunſt (überhaupt oder im weiteren Sinne) ſich körperlicher Maſſen nach der wirklichen Raumerfüllung zur Darſtellung des Aeſthetiſch-wohlgefälligen bedient, heißt ſie ſchlechtweg Bildnerkunſt oder Plaſtik (plaſtiſche Kunſt im engeren Sinne). Das Weſen dieſer Kunſt beſteht alſo darin, daß ſie Geſtalten nach der räumlichen Sinnenwahrheit, folglich in ihren natürlichen Umriſſen, auf eine durch ſich ſelbſt gefallende Art hervorbringt, welches ſowohl im Großen als im Kleinen geſchehen kann, ob ſie gleich in der Bildung großer idealiſcher Menſchengeſtalten ihre höchſte Tendenz zeigt.

Anmerkung.

Da die Stoffe, welche die Bildnerkunſt zur Darſtellung braucht, ſehr verſchieden ſeyn können (als Stein, beſonders Marmor, Metall, Elfenbein, Holz,

auch Kork — daher Phelloplastik*) — Wachs — daher Keroplastik — Lack, auch Pech **), Schwefel, Thon, Gyps, u. d. gl.), so ist auch der Mechanism in der Darstellung sehr verschieden und die Bildnerkunst selbst bekommt eben daher verschiedene Nahmen (als Bildhauerkunst — welcher Nahme auch zuweilen die Bildnerkunst überhaupt bezeichnet — Bildgießerey oder Gießkunst, Bildgraberey, Bildschnitzerey oder Schnitzkunst, auch Steinschneidekunst — so fern sie Gestalten in kleineren und besonders edlen oder kostbaren Steinen entweder einwärts oder auswärts geschnitten darstellt ***) — Drehkunst, Schleifkunst, Bos-

*) oder Fellopłastik, wie Manche schreiben, obgleich der Nahme von φελλος, Korkbaum, Korkholz, herkommt. Da dieses Holz gewöhnlich nur zur Nachbildung architectonischer Kunstwerke, besonders solcher, die aus dem Alterthum übrig sind, und schon zum Theile in Ruinen liegen, gebraucht wird, so ist die Phelloplastik freylich eine sehr beschränkte Bildnerkunst.

**) Wenigstens in den ältesten Zeiten. So soll Dädalus nach Apollodor (l. 2.) eine Bildsäule des Hercules aus Pech gemacht haben, wiewohl Pausanias (l. 9.) sagt, sie sey von Holz gewesen.

***) Daher die Producte dieser Kunst, die Gemmen oder geschnittenen Steine, theils Intaglien (gemmae inscalptae, diaglypticae, gravures en creux, intagli), theils Kameen (gemmae exscalptae, anaglypticae, ectypae, camayeux, camei, im Deutschen auch Gammenhü's) genannt werden. Ob die zweyte Benennung vom Nahmen einer Muschel, Came, oder vom Nahmen eines Steins, gemma onychia, herkomme, ist ungewiß.

ſtikunſt, Stukaturkunſt u. ſ. w.) *). Auch zeigt die Bildnerkunſt in der Art und Weiſe der Darſtellung ſelbſt noch andere merkwürdige Unterſchiede. Denn es können die Geſtalten, welche ſie hervorbringt, entweder im Ganzen oder nur nach gewiſſen Haupttheilen (Kopf und Bruſt, wie bey Büſten), ferner entweder ſo, daß ſie von allen Seiten frey zu beſchauen ſind (voll oder ganz rund), oder ſo, daß ſie auf einer Fläche angeheftet und nur zum Theil über derſelben wahrzuneh-

*) Überhaupt hat wohl keine Kunſt nebſt ihren Producten ſo vielerley Nahmen bekommen, als eben dieſe. Meiſtens beziehen ſich aber dieſe Nahmen nur auf Theile oder Zweige derſelben. Selbſt der Nahme Plaſtik, der jetzt von der ganzen Kunſt gebraucht wird, bedeutete urſprünglich nur die Kunſt, aus weichem Maßen zu bilden, womit wahrſcheinlich die Bildnerkunſt anfing. Ars statuaria bezieht ſich eigentlich nur auf ſolche Producte, die als Standbilder (statuae) aufgeſtellt werden. Solche Standbilder nannten die Alten auch signa; weil dadurch etwas bezeichnet oder angedeutet wird; daher signum aeneum, marmoreum, eburneum oder ex aere etc. auch simulacra oder imagines, beſonders wenn ſie beſtimmten Perſonen ähnlich oder Porträte waren. Eben ſo beziehen ſich die Ausdrücke sculptura, scalptura, caelatura, glyptica, anaglyptica, diaglyptica, toreutica, torneutica u. ſ. w. nur auf einzelne plaſtiſche Kunſtzweige, wiewohl die Philologen und Archäologen über die eigentliche Bedeutung dieſer Ausdrücke zum Theil ſehr verſchiedener Meinung ſind. Das Wort Bildnerkunſt ſcheint im Deutſchen das paſſendſte zur Bezeichnung der ganzen Kunſt zu ſeyn. Auch kommt es ſchon in Luther's Bibelüberſetzung (2 Chron. 3, 10.) vor.

Daher scheint auch der Anblick von farbigen Wachsfiguren, welche lebende Personen darstellen sollen, etwas Widerliches an sich zu haben; denn ohne die Geschmacklosigkeit, die auch außerdem, besonders in der Bekleidung, an solchen Producten gewöhnlich bemerkbar ist, in Anschlag zu bringen, so fällt schon der Widerstreit zwischen dem Leben des Colorits und dem Tode, der in der starren Bewegungslosigkeit solcher Figuren liegt, dem Gemüth auf eine unangenehm schauerliche Weise auf *). Bey leblosen Dingen hingegen

---

bald aus ihren Fugen gingen, daß der Olympische Jupiter schon nach 80 Jahren wieder zusammen gefügt werden mußte, noch etwas mehr als bloße Verschrobenheiten und mangelhafte oder zweydeutige Nachbildungen übrig hätten, wenn sie nicht auf Elfenbein wären gemacht worden!

*) Die alten Bildner vergoldeten zuweilen die Haare (die auch manchmahl violen-, d. h. dunkelfarbig waren — daher ἰοβοστρυχοι oder πλοκαμοι Μουσαι, Pind. Isthm. 7. Ant. β.) und die Gewänder, setzten auch wohl farbige Steine in die Augenhöhlen ihrer Statuen, um die natürliche Farbe der Augen nachzuahmen. Kaum dürfte auch dieß zu billigen seyn, wiewohl es sich sehr entschuldigen läßt, als die wirkliche Färbung einer ganzen Statue, um ihr das Colorit einer lebenden Person zu geben, und die Bekleidung derselben mit einem wirklichen Gewande. Ein solches war keineswegs dasjenige, womit Phidias seine Pallas bekleidete. Er fühlte als Künstler die Unschicklichkeit einer solchen Bekleidung, die vor seiner Zeit nicht ungewöhnlich war, sehr wohl und gab der Göttinn bloß ein, aus Gold gebildetes (getriebenes oder gegossenes) Kleid, das jedoch i

(z. B. bey Wachsfrüchten) mag ſich die Plaſtik auch der Farben ohne Tadel bedienen, weil hier die Kunſt bloß in der treueſten Nachahmung der Natur beſteht. Die Kunſt iſt aber in dieſem Falle eben ſo wenig Kunſt im höheren Sinne, als wenn ſie andere Kunſtwerke durch treue Abdrücke oder Abgüſſe in Gyps, Schwefel, Lack, Glas u. ſ. w. kopirt, wiewohl ſie ſich dadurch wenigſtens um die Verbreitung plaſtiſcher Kunſtwerke und die Vervielfältigung der Mittel zur Geſchmacksbildung verdient macht.

2. Art.

Mahlerkunſt.

§. 83.

Wiefern die plaſtiſche Kunſt ſich körperlicher Umriſſe nach dem ſinnlichen Scheine zur Darſtellung des Aeſthetiſch-wohlgefälligen bedient, heißt ſie Mahlerkunſt oder Graphik. Das Weſen dieſer Kunſt beruht alſo darauf, daß ſie Geſtalten nach ihrer bloßen Apparenz auf einer Fläche, mithin in perſpectiviſchen Umriſſen, auf eine durch ſich ſelbſt gefallende Art darſtellt. Die Zeichenkunſt iſt daher das Fundament der Mahlerey, indem das reine Geſchmacksurtheil in Beziehung auf ein Gemählde bloß die durch Zeichnung beſtimmte anſchauliche Form desſelben betrifft.

künſtlich gearbeitet war, daß man es nach Belieben abnehmen und wieder anlegen konnte.

Anmerkung.

Auch die Mahlerkunſt oder Graphik *) braucht mancherley Materien, auf welchen ſie ihre Producte darſtellt (Leinwand, Papier, Leder, Holz, Elfenbein, Kalk, Thon u. ſ. w.), und daher auch verſchiedene Werkzeuge und Hülfsmittel der Darſtellung (Stift, Pinſel, Feder, Nadel u. ſ. w. Flüſſigkeiten, Erden, Metalle, Garn u. ſ. w.), wonach ſich auch das mechaniſche Verfahren derſelben richtet. Es gibt daher verſchiedene Unterarten der Mahlerey, z. B. in Beziehung auf die Farbe: Farbloſe (achromatiſche), einfarbige (monochromatiſche) und vielfarbige (polychromatiſche) Mahlerey, wobey dann wieder nach Verſchiedenheit der Farben Waſſer-, Milch-, Öhl-, Paſtell- und Gouachemahlerey unterſchieden werden können — in Beziehung auf die Objecte: Landſchafts-, Blumen-, Frucht-, Pflanzen-, Thier-, Menſchen-, Ideal-, Porträt-, Arabesken-, Grottesken-, Karikatur-, Charakter-, Seelen- (pſychiſche), Geſchichts- (hiſtoriſche) und Bataillenmahlerey, von welchen einige ſelbſt wieder Unterarten der anderen ſind (z. B. die letzte von

*) Γραφικη (scl. τεχνη) bedeutete bey den Alten eigentlich jede Kunſt, durch Griffel, Stift oder Pinſel etwas auf einer Fläche darzuſtellen, mithin Schrift-, Zeichen- und Mahlerkunſt. Die letzte wurde auch noch beſtimmter ζωγραφικη oder ζωγραφια (Darſtellung des Lebendigen oder nach dem Leben, mit Colorit) genannt: Man kann aber die Mahlerkunſt um ſo eher ſchlechtweg Graphik nennen, da ſie die Zeichenkunſt nothwendig in ſich ſchließt, und die Schriftkunſt als ſchöne Kunſt den beſonderen Nahmen der Kalligraphie erhalten hat.

der vorletzten) *) — in Beziehung auf die Flächen, worauf die Gemählde fixirt ſind: Tapeten-, Kalk- oder (wenn die Kalkwand beym Mahlen noch friſch iſt) Fresco-, Glas- und Porzellanmahlerey — in Beziehung auf die Örter, für welche die Gemählde beſtimmt ſind: Decken- oder Plafond-, Stuben-, Kirchen- und Theatermahlerey **) — in Beziehung auf die mecha-

*) Auch die Nyparographie oder Nopographie würde hierher gehören, wenn ſie überhaupt den Nahmen einer ſchönen Kunſt verdiente. Denn daß ſie ihn nicht verdient, erhellet ſchon aus §. 60.

**) Man nennt die letzte oft auch Decorationsmahlerey. Da ſie aber nicht bloß zur Verzierung des Theaters dient, ſondern weſentlich zur Einrichtung des Orts, wo Schauſpiele aufgeführt werden ſollen, gehört, ſo haben Andere dafür nicht mit Unrecht den Ausdruck Bühnenmahlerey oder Scenographie in Vorſchlag gebracht. S. Breyſig's Scenographie oder Bühnengemählde des Königsberger neuen Schauſpielhauſes. Königsberg. 1808. 8. — eine Schrift von bleibendem Werthe, obgleich die darin beſchriebenen Gemählde durch den Brand vernichtet ſind. Denn Hr. B. hat darin eine ganz neue Art der Bühnenmahlerey angegeben, wodurch die bisher gewöhnlichen mit manchen Unbequemlichkeiten verknüpften, Couliſſen völlig überflüſſig werden. Theatermahlerey iſt jedoch von weiterem Umfange als Bühnenmahlerey. Denn dieſe erſtreckt ſich bloß auf die Bühne und deren mögliche Veränderungen während des Schauſpiels. Aber auch der Schauplatz und der Vorhang, mit welchem die Bühne vom Schauplatze getrennt wird, bedarf der Mahlerey, wenn das Ganze eines Schauſpielorts oder eines Theaters im heutigen Sinne des Worts (denn die Alten nahmen

niſche Behandlungsart: eingebrannte oder enkauſtiſche Mahlerey, (alte und neue, und die damit verwandte Wachsmahlerey oder Kerographik und Schmelz- oder Emailmahlerey, zum Theil auch die Glas- und Porzellanmahlerey), muſiviſche Mahlerey oder Muſivarbeit (opus musivum, mosaique, daher auch moſaiſche Mahlerey), Federmahlerey (nicht mit der Feder gemacht ſondern aus Federn von verſchiedenen Farben zuſammen geſetzt, alſo eine Art von Muſivmahlerey), panoramatiſche Mahlerey (die zum Theil auch zur landſchaftlichen gehört), bewegliche Mahlerey (Kinetozographie, ombres chinoises), Sticker-, Stricker- und Webermahlerey (Bild-Stickerey-Strickerey- und Weberey, auch Bildwirkerkunſt). Zu dieſen Unterarten der Mahlerey in Beziehung auf die mechaniſche Behandlungsart gehören auch die Holz- oder Formſchneidekunſt (Xylographik), die Steinzeichnungskunſt (Lithographik) und die Kupferſtecherkunſt (Chalkographik — auch sculptura von Manchen genannt — wohin ſowohl die eigentliche Kupferſtecherkunſt, die ſich des bloßen Grab-

---

es in engerem Sinne) auf eine äſthetiſch-vollkommene Weiſe eingerichtet ſeyn ſoll. Statt Bühnenmahlerey ſcheint es demnach zweckmäßiger Theatermahlerey zu ſagen, weil dieſer Ausdruck allgemeiner iſt, und jene Mahlerey als eine beſondere Art oder als Theil unter ſich befaßt. Decorationsmahlerey hingegen würde eigentlich bloß eine ſolche Mahlerey ſeyn, die zur Verzierung anderer Dinge dient, dergleichen freylich auch in einem Schauſpielhauſe vorkommen kann. Dieſer Begriff paßt aber nicht auf das, was man gewöhnlich Decorationen nennt.

ſtichels bedient, als die Radirkunſt, die Ätzkunſt und die ſchwarze Kunſt, die andere Werkzeuge und Hülfsmittel brauchen, gerechnet werden können). Denn bey der Kunſt, ein Bild in eine (hölzerne, ſteinerne oder metallene) Maſſe (durch Schneiden, Stechen, Reißen, Schaben, Ätzen u. ſ. w.) einzuzeichnen, um es hernach wieder abzudrucken und dadurch zu vervielfältigen, iſt die Hauptſache immer, wenn ſie ſchöne Kunſt ſeyn ſoll — Darſtellung des Äſtheriſch-wohlgefälligen durch perſpectiviſche Umriſſe, und eben darin beſteht das Weſen der Mahlerey. Die Perſpectiv, die auf geometriſch-optiſchen Principien beruht, und die davon abhängige Zeichenkunſt macht daher die Grundlage aller Mahlerey aus *). Denn die

*) Wenn man ſagt, daß die Gemählde der Alten ohne Perſpectiv waren, ſo kann dieß wohl bloß ſo viel heißen, daß in ihnen die Regeln der Perſpectiv nur ſehr unvollkommen beobachtet waren. Denn bey dem bloßen Gedanken, die Geſtalt eines ganzen Körpers ſo, wie ſie ſich dem Auge von einem gewiſſen Standpuncte aus präſentirt, auf einer Fläche darzuſtellen, liegt ſchon die Idee der Perſpectiv zum Grunde. Auch weiß man aus Euklid und Vitruv, daß die Alten einige obwohl ſehr mangelhafte, Kenntniß von der Sache hatten. Noch unvollkommener aber war ihre Praxis, und von dem eigentlichen Verhältniſſe der Perſpectiv zur Mahlerey ſcheinen ſie keinen beſtimmten Begriff gehabt zu haben. — Was den Ausdruck Zeichenkunſt anlangt, ſo ſcheint es ſollte er, nach der Analogie von Bildner- und Mahlerkunſt, Zeichnerkunſt lauten. Allein man ſagt auch Rechenkunſt ſtatt Rechnerkunſt. Und da bey ſolchen Zuſammenſetzungen oft auch die Endſylbe des Infinitivs (en) weggelaſſen

Farben an und für sich (ohne Zeichnung) bewirken nur einen angenehmen Sinnenreitz (§. 16. Anm.), in Gemählden aber sollen sie dazu dienen, die Zeichnung durch das Colorit zu beleben — besonders bey lebenden Gegenständen, wie beym menschlichen Körper, dessen Oberfläche schon durch die bloße Farbe das innere Leben verkündet, daher die Coloritung, sofern sie diese bestimmte Farbe nachahmt, auch Carnation heißt — so wie überhaupt das ganze Bild für das Auge faßlicher zu machen, indem sich durch das Colorit die unendlichen Abstufungen des Lichts und des Schattens und die feinsten Modificationen alles dessen, was an den Gegenständen sichtbar ist, auf's Bestimmteste andeuten lassen. Wenn also die Bildnerkunst das Farbenspiel wegen der sinnlichen Wahrheit, die ihre Producte schon durch sich selbst haben, verschmäht (§. 82.), so liebt dagegen die Mahlerkunst dasselbe, um in ihren Producten den sinnlichen Schein der sinnlichen Wahrheit möglichst nahe zu bringen *).

---

wird (z. B. in Dicht-, Tanz-, Fechtkunst), die Wörter zeichnen und rechnen aber ursprünglich zeichenen und rechenen lauteten: so sind auch die Ausdrücke Zeichenkunst und Rechenkunst durch eine solche Abkürzung entstanden, mithin sprachrichtig gebildet. Zeichnende Kunst aber ist etwas anderes als Zeichenkunst, wie sich am Ende dieses Hauptstückes zeigen wird.

*) Was Lessing in den kleinen Fragmenten artistischen Inhalts (Verm. Schr. Th. 10. S. 100 — 102.) über den Vorzug der Zeichnung vor dem Colorit sagt, ist allerdings bemerkens- und beherzigungswerth. Doch scheint er in seinen Behaup-

Die Mahlerkunſt gewinnt aber eben dadurch, daß ſie bey ihren Erzeugniſſen nicht auf die Bedingung der wirklichen Erfüllung des Raumes nach allen ſeinen Dimenſionen beſchränkt iſt, und mittelſt der perſpectiviſchen Zeichnung das Entfernteſte ſo gut wie das Nächſte darſtellen, beydes aber in einen kleinen Flächenraum zuſammen drängen kann, einen weit größeren Spielraum als die Bildnerkunſt, und kann daher nicht nur alle Producte der Bildnerkunſt und der übrigen plaſtiſchen Künſte, in treuen Kopien wiedergeben, und ſie mit Hülfe des Abdrucks ins Unendliche vervielfältigen, ſondern auch ſolche Gegenſtände darſtellen, für welche die Bildnerkunſt gar kein Organ hat, z. B. Landſchaften, Auf- und Untergang der Sonne, Schlachten u. d. gl., ob ſie gleich bey Gegenſtänden, die in einem gewiſſen Fortſchritte begriffen ſind (wie alle Begebenheiten), nur einen einzigen für die Darſtellung paſſenden Moment herausheben, mithin in dieſer Hinſicht es der Poeſie, die als toniſche Kunſt den Fortſchritt der Begebenheiten ſelbſt darzuſtellen vermag, nicht gleichthun kann *).

tungen zu weit zu gehen, wenn er die beſte Zeichnung mit dem beſten Colorit für unvereinbar hält, und am Ende gar fragt, ob es nicht zu wünſchen wäre, die Kunſt mit Öhlfarben zu mahlen, möchte gar nicht ſeyn erfunden worden." Zu einem vollſtändigen Gemählde ſcheint vielmehr das Colorit nächſt der Zeichnung eben ſo erforderlich für's Auge zu ſeyn, als zu einer vollſtändigen Muſik die Harmonie nächſt der Melodie für's Ohr. Wie jedoch aus bloßer Harmonie kein muſikaliſches Kunſtwerk hervorgeht, ſo aus bloßem Colorit kein mahleriſches.

*) S. Leſſings Laokoon oder über die Grän-

II. Gattung.
Zuſammengeſetzte.
Luſtgartenkunſt.

§. 84.

Die Luſtgartenkunſt iſt nichts anderes als plaſtiſche Landſchaftsmahlerey; denn

---

zen der Mahlerey und Poeſie (Berlin. 1766. 8. mit einigen Zuſätzen 1788. auch in den Verm. Schr. Th. 9. und 10.) vergl. mit Herder's kritiſchen Wäldern (Th. 1. Riga. 1769. 8.). Die Ungereimtheit, in einem einzigen Gemählde eine ganze Folge von Begebenheiten darzuſtellen, wie in Tizian's verlornem Sohn, haben ſchon längſt die Kunſtrichter gerügt. S. Richardſon's traité de la peinture. T. I. p. 43. und Leſſing's kleinere Fragmente artiſt. Inhalts in Deſſ. verm. Schr. Th. 10. S. 96. Manche haben fortſchreitende Handlungen auch ſo darzuſtellen geſucht, daß ſie die Hauptmomente des Fortſchrittes durch eine Folge von Gemählden andeuteten, z. B. Hogarth im Leben eines Liederlichen. Daß aber aus einer ſolchen Vereinigung mehrerer Gemählde keine wahre äſthetiſche (ſinnliche), ſondern nur eine logiſche (Verſtandes-) Einheit hervorgehe, ſucht Bendavid in ſeinen Beyträgen zur Krit. des Geſchmacks S. 235 — 237. zu beweiſen. Ob die neuere Kinetozographie, die Begebenheiten durch eine Art von beweglicher Mahlerey darzuſtellen ſucht, hierin mehr leiſte als das ältere Sineſiſche Schattenſpiel (ombres chinoises), mögen diejenigen beurtheilen, die davon aus eigener Anſchauung reden können. — Über die Frage endlich, ob die Mahlerey auch das Erhabene ausdrücken kön-

ſie bedient ſich körperlicher Maſſen aus dem Pflanzenreiche, um ſie in Verbindung mit anderen natürlichen oder künſtlichen Gegenſtänden ſo zuſammen zu ſtellen, daß ſie durch die Form ihrer Compoſition gleich einem großen Landſchaftsgemählde mit Wohlgefallen vom Gemüthe aufgefaßt werden. Ein Luſtgarten kann daher als eine durch die Kunſt hervorgebrachte ſchöne Landſchaft betrachtet werden, ſo daß die Natur mit deren Hülfe der Künſtler producirt, durch die Kunſt nicht unterjocht, ſondern bloß geleitet wird, um durch ſie äſthetiſche Ideen zu realiſiren oder das Aeſthetiſch-wohlgefällige darzuſtellen.

Anmerkung.

Die Luſtgartenkunſt muß von der ökonomiſchen Gartenkunſt ſorgfältig unterſchieden werden. Dieſe hat es bloß mit der geſchickten Benutzung des Bodens zu thun, um daraus viele und brauchbare Producte des Pflanzenreichs zu gewinnen *). Jene hinge-

---

ne, vergl. Gerard on taste (London. 1759. S. 24. ff. und Leſſing's klein. Fragm. a. d. D. S. 91. ff. nebſt Deſſ. Abhandl: Die verſchiedenen Dimenſionen ſchwächen die Wirkung in der Mahlerey. Ebend. S. 62. ff.)

*) Auch die botaniſche Gartenkunſt gehört zur Ökonomiſchen überhaupt (im weiteren Sinne). Denn wenn ſie gleich entfernt einen höheren wiſſenſchaftlichen und practiſchen Zweck hat, als die ſchlechtweg (im

gen zweckt auf Belustigung des Gemüths durch Darstellung des Ästhetisch-wohlgefälligen ab und die Benutzung des Bodens ist dabey nur zufällige Nebensache. Sie ist daher eine ästhetische Gartenkunst und wird von Manchen (besonders den Engländern) nicht mit Unrecht auch Landschaftsgärtnerey (Landscape-Gardening) genannt, um ihren Charakter bestimmter anzudeuten; denn sie hat in der That keinen anderen Zweck, als durch die Kunst eine schöne oder idealisirte Landschaft hervorzubringen. Hierzu sind nun zuvörderst körperliche Massen nöthig, und zwar vornähmlich aus dem Pflanzenreiche, Bäume, Sträuche, Gräser und Blumen, mit welchen auch andere theils von der Natur dargebothene theils von der Kunst bearbeitete Gegenstände in Verbindung treten, Hügel, Bäche Springbrunnen, Wasserfälle, Gebäude, Ruinen, Grotten, Bildsäulen u. d. gl. Diese Dinge dürfen aber nicht beliebig neben einander hingestellt werden, damit der Beschauer eines nach dem anderen eben so beliebig wahrnehme, sondern sie müssen so zusammen gestellt werden, daß sie eben durch die Art und Weise ihrer Verknüpfung (forma compositionis) ein schönes landschaftliches Ganze ausmachen, und sich als eine Art von Tableau im Gro-

---

engeren Sinne) sogenannte Ökonomie, so ist doch ihr nächster Zweck immer Gewinnung oder Erzielung von Pflanzen, theils zum Behuf der Wissenschaft (Naturkenntniß), theils zum Behuf der Praxis (in der Heilkunde, der Landwirthschaft, den Manufacturen). Das Ästhetische ist für sie nur Nebensache.

ßen auffaſſen laſſen *). Die Luſtgartenkunſt oder Landſchaftsgärtnerey hat daher theils einen plaſtiſchen (im engeren Sinne) theils einen graphiſchen (mahleriſchen) Charakter und muß folglich als eine zuſammengeſetzte

*) Dieß iſt das Grundgeſetz der Landſchaftsgärtnerey, aus welchem alle übrigen ſehr natürlich folgen. Wenn daher Semler in den (ſonſt ſehr vorzüglichen und beherzigungswerthen) Ideen zu einer Gartenlogik oder Verſuch über die Kunſt in engliſchen Gartenanlagen alles Unverſtändliche und Widerſinnige zu vermeiden (Leipzig. 1803. 8.) ſagt: «Das königliche, erſte und höchſte Geſetz, aus welchem alle Regeln für den Gartenkünſtler hergeleitet werden, iſt: Der Garten muß ſich ſelbſt ausſprechen; es muß alles verſtändlich ſeyn" — ſo verkennt er das eigenthümliche Grundgeſetz und führt ſtatt deſſen ein ſolches an, daß auch allen übrigen ſchönen Künſten mit der Luſtgartenkunſt gemein iſt (§. 65. Anm. 2.). Indeſſen kann man den Verfaſſer damit entſchuldigen, daß er bloß eine Garten-Logik geben wollte. In einer Garten-Äſthetik würde er vielleicht ſelbſt ein paſſenderes Princip aufgeſtellt haben. Ein ſolches iſt das obige, nach welchem jeder Luſtgarten, der auf den Nahmen eines echten Kunſtwerks Anſpruch machen will, ein ſchönes, aus verſchiedenen, beſonders vegetabiliſchen, Körpern zuſammen geſetztes, Landſchaftsgemählde ſeyn ſoll; woraus dann weiter folgt, daß alle Theile desſelben genau verbunden ſeyn, ein beſtimmtes Verhältniß zu einander und zum Ganzen, und dieſes ſowohl als die einzelnen Theile einen beſtimmten Charakter haben müſſen. Dieſer Charakter iſt es, was nach dem Ausdrucke des genannten Verfaſſers, ſich ſelbſt in einem Luſtgarten ausſprechen ſoll; und darum muß alles in demſelben verſtändlich ſeyn.

Kunst betrachtet werden *). Sie braucht ferner zu ihren Producten Grundflächen von bedeutendem Umfange, damit die Körper, aus welchen eine künstliche Landschaft zusammen gesetzt werden soll, ohne Zwang in der größten Mannigfaltigkeit aufgestellt und gehörig vertheilt werden können. Hierbey muß zugleich der Einbildungskraft des Künstlers sowohl als des Beschauers der freyeste Spielraum gelassen werden, damit die Regelmäßigkeit der Kunst keine Gewaltthätigkeit gegen die Natur, die hier mit dem Künstler zugleich wirksam ist, ankündige. Daher ist der sogenannte englische oder engländische Gartengeschmack der Lustgärtnerey als absolut schöner Kunst allein angemessen, weil bey dem alten holländisch-Französischen Geschmacke, wo alles nach dem Winkelmaße und der Schnur gezogen, verkürzt oder gereckt, und in die seltsamsten Formen gepreßt ist, der freyere Schwung der Einbildungskraft ganz und gar gehemmt wird, indem man überall nichts als die von der Kunst genothzüchtigte Natur erblickt **). Was aber die klei-

*) Man kann einen Lustgarten mit einem musivischen Gemählde vergleichen, nur daß in diesem alles in der bloßen Fläche wahrgenommen wird, und die Einbildungskraft erst die dargestellten Körper construiren muß, in jenem aber, wie bey einem Werke der Plastik, die Körper selbst als solche angeschaut werden. Denkt man sich aber einen Beschauer des Gartens aus einer beträchtlichen Höhe über demselben gleichsam im Vogelfluge), so würde dieser wirklich ein großes, vor seinen Augen ausgebreitetes Tableau wahrzunehmen glauben.

**) Bernard de Palissy tadelt in einem Werke

nen Luſtgärtchen erlangt, womit wir unſere bürgerlichen Wohnungen zu umgeben pflegen, ſo können ſie als landſchaftliche Miniaturgemählde betrachtet werden, bey welchen freylich der ins Große und Weite gehende engliſche Geſchmack übel angebracht wäre. Hier mag alſo ein modificirter — d. h. von allen abenteuerlichen Verunſtaltungen und widernatürlichen Künſteleyen gereinigter — holländiſch-franzöſiſcher Geſchmack ebenfalls ſein Plätzchen finden. Da indeſſen bey ſolchen Gärten die ökonomiſche Benutzung des Bodens gewöhnlich die Hauptſache und das äſthetiſche Wohlgefallen nur Nebenzweck iſt, ſo verliert in dieſem Falle die Luſtgärtnerey eigentlich ihren Rang als abſolut ſchöne Kunſt und wird zur relativ ſchönen. Man macht daher, wenn ſich die Kunſt den ökonomiſchen Zwecken des Gartenbeſitzers unterwerfen muß, aus dem Boden, ſo viel man ohne große Opfer von Seiten des Gewinns nur immer kann. Aber dieſe Herablaſſung der Luſtgartenkunſt zur Verſchönerung eines Bodens, der ihr nicht ausſchließend gewidmet iſt, thut ihrer wahren Würde ſo wenig Abbruch, als wenn ihre Schweſtern, die Bildner- und Mahlerkunſt, zur bloßen Verzierung nützlicher Dinge

über die Gartenkunſt mit Recht die Gänſe, Kalekuten und Kraniche von Taxus und Roſmarin, desgleichen die Gensdarmen von Buxbaum, die er in den Gärten zu St. Omer und in Flandern zu ſeiner Zeit fand, excellirte aber doch ſelbſt in der Kunſt, aus Taxus und anderen Bäumen allerley Gegenſtände zu ſchnitzeln, und nannte ſich deßhalb auch einen Fabricateur des rustiques figulines du roi de France.

Kunst betrachtet werden *). Sie braucht ferner zu ihren Producten Grundflächen von bedeutendem Umfange, damit die Körper, aus welchen eine künstliche Landschaft zusammen gesetzt werden soll, ohne Zwang in der größten Mannigfaltigkeit aufgestellt und gehörig vertheilt werden können. Hierbey muß zugleich der Einbildungskraft des Künstlers sowohl als des Beschauers der freyeste Spielraum gelassen werden, damit die Regelmäßigkeit der Kunst keine Gewaltthätigkeit gegen die Natur, die hier mit dem Künstler zugleich wirksam ist, ankündige. Daher ist der sogenannte englische oder engländische Gartengeschmack der Lustgärtnerey als absolut schöner Kunst allein angemessen, weil bey dem alten holländisch-Französischen Geschmacke, wo alles nach dem Winkelmaße und der Schnur gezogen, verkürzt oder gereckt, und in die seltsamsten Formen gepreßt ist, der freyere Schwung der Einbildungskraft ganz und gar gehemmt wird, indem man überall nichts als die von der Kunst genothzüchtigte Natur erblickt **). Was aber die klei-

*) Man kann einen Lustgarten mit einem musivischen Gemählde vergleichen, nur daß in diesem alles in der bloßen Fläche wahrgenommen wird, und die Einbildungskraft erst die dargestellten Körper construiren muß, in jenem aber, wie bey einem Werke der Plastik, die Körper selbst als solche angeschaut werden. Denkt man sich aber einen Beschauer des Gartens aus einer beträchtlichen Höhe über demselben gleichsam im Vogelfluge), so würde dieser wirklich ein großes, vor seinen Augen ausgebreitetes Tableau wahrzunehmen glauben.

**) Bernard de Paliſſy tadelt in einem Werke

nen Luſtgärtchen erlangt, womit wir unſere bürgerlichen Wohnungen zu umgeben pflegen, ſo können ſie als landſchaftliche Miniaturgemählde betrachtet werden, bey welchen freylich der ins Große und Weite gehende engliſche Geſchmack übel angebracht wäre. Hier mag alſo ein modificirter — d. h. von allen abenteuerlichen Verunſtaltungen und widernatürlichen Künſteleyen gereinigter — holländiſch-franzöſiſcher Geſchmack ebenfalls ſein Plätzchen finden. Da indeſſen bey ſolchen Gärten die ökonomiſche Benutzung des Bodens gewöhnlich die Hauptſache und das äſthetiſche Wohlgefallen nur Nebenzweck iſt, ſo verliert in dieſem Falle die Luſtgärtnerey eigentlich ihren Rang als abſolut ſchöne Kunſt und wird zur relativ ſchönen. Man macht daher, wenn ſich die Kunſt den ökonomiſchen Zwecken des Gartenbeſitzers unterwerfen muß, aus dem Boden, ſo viel man ohne große Opfer von Seiten des Gewinns nur immer kann. Aber dieſe Herablaſſung der Luſtgartenkunſt zur Verſchönerung eines Bodens, der ihr nicht ausſchließend gewidmet iſt, thut ihrer wahren Würde ſo wenig Abbruch, als wenn ihre Schweſtern, die Bildner- und Mahlerkunſt, zur bloßen Verzierung nützlicher Dinge

über die Gartenkunſt mit Recht die Gänſe, Kalekuten und Kraniche von Taxus und Roſmarin, desgleichen die Gensdarmen von Buxbaum, die er in den Gärten zu St. Omer und in Flandern zu ſeiner Zeit fand, excellirte aber doch ſelbſt in der Kunſt, aus Taxus und anderen Bäumen allerley Gegenſtände zu ſchnitzeln, und nannte ſich deßhalb auch einen Fabricateur des rustiques figulines du roi de France.

gebraucht werden. Man kann daher dieß gerade keine Herabwürdigung der Kunst nennen. Denn warum soll die Kunst nur immer den höchsten Ausflug in die Ideenwelt nehmen, und nicht auch unser menschliches Daseyn in kleineren und niederen Sphären zu verschönern suchen? Dadurch zeigt sich ja eben die wahre Liebe zum Schönen, daß sie allem um sich her das Gepräge der Schönheit aufzudrücken strebt, so weit es seine Bestimmung verstattet. Und eben darauf beruht ja die Existenz aller relativ schönen Künste (§. 69.).

II. Ordnung.
Relativ schöne plastische Künste.
I. Gattung.
Einfache.
1. Art.
Schöne Baukunst.

§. 85.

Wiefern die Construction der Gebäude aller Art durch die Kunst so modificirt wird, daß die Auffassung ihrer Form ein ästhetisches Wohlgefallen im Gemüthe bewirkt, erscheint die plastische Kunst als schöne Baukunst oder Architectur. Diese hat es also mit der Verschönerung alles dessen zu thun, was durch menschliche Hände zu irgend einem Gebrauche erbaut werden kann. Da nun ein solches Gebäude jederzeit einen bestimmten Zweck hat, durch welchen auch dessen Form schon ohne Rücksicht

auf das äſthetiſche Wohlgefallen beſtimmt iſt, ſo muß ſich die Kunſt in dieſer Sphäre ihrer Wirkſamkeit einem heterogenen Zwecke unterwerfen und durch denſelben in der Production beſchränken.

Anmerkung.

Man macht ſich einen zu engen Begriff von der ſchönen Baukunſt, wenn man dieſelbe bloß auf ſolche Werke bezieht, die im gemeinen Leben Häuſer oder Gebäude im engeren Sinne genannt werden. Denn es gibt außer dieſen noch eine unendliche Menge von Dingen, auf welche der Begriff des Bauens und die Regeln der ſchönen Baukunſt anwendbar ſind, z. B. Brücken, Triumphbögen, Fahrzeuge, muſikaliſche Inſtrumente und andere Möbeln von größerem Umfange *). Wie aber auch ein Bauwerk beſchaffen ſeyn mag, ſo hat es doch immer ſchon einen von der ſchö-

*) Man ſagt ſelbſt im gemeinen Leben, eine Brücke, eine Orgel, ein Clavier, ein Schiff, einen Wagen bauen, und wenn der Tiſchler ein Hausgeräth von bedeutender Größe und künſtlicher Zuſammenſetzung fertigt, ſo bedient er ſich ebenfalls nicht mit Unrecht des Ausdruckes bauen. Auch werden alle dieſe Dinge, wenn ihnen eine ſchöne Form gegeben werden ſoll, nach denſelben Geſetzen der Eurythmie und Symmetrie behandelt, wie ein Haus, und ſogar mit denſelben Verzierungen ausgeſtattet. Freylich zeigt ſich die ſchöne Baukunſt in ihrer höchſten Kraft und Würde nur bey ſchlechtweg ſogenannten Gebäuden. Aber dieß darf uns nicht abhalten, ihren Begriff philoſophiſch nach ſeinem ganzen Umfange zu erwägen.

nen Kunſt unabhängigen Zweck, wodurch die ſchöne Baukunſt in die Ordnung der relativ ſchönen Künſte tritt *). Daher muß ſie neben der Schönheit (wel-

*) Der Recenſent von des Verf.'s Encyclopädie der ſchönen Künſte in den Ergänzungsblättern der A. L. Z. macht gegen die dort ſchon aufgeſtellte Behauptung, daß die Baukunſt als ſchöne Kunſt nur relativ ſchön ſey, den Einwurf, daß es doch Gebäude gebe, die zu keinem beſtimmten Gebrauche dienen, ſondern bloß beluſtigen ſollen, z. B. Ehrenpforten und Triumphbögen. Allein da dieſe Gebäude zum feyerlichen Ein- und Durchzuge von Perſonen, die öffentlich geehrt werden ſollen, beſtimmt ſind, ſo iſt eben dadurch auch ihre Form nothwendig mit beſtimmt, und ihr Hauptzweck iſt nicht Beluſtigung, ſondern ſie werden nur ſo ſchön als möglich gemacht (ihre Form verſchönert), damit ſie zugleich beluſtigen. Urſprünglich ſind ſie nichts anders als Portale und unterſcheiden ſich von dieſen bloß durch abgeſonderte Aufſtellung. Vielleicht könnte aber ein Anderer ſagen, es gebe doch Luſthäuſer in den Gärten, und da die Luſtgärtnerey abſolut ſchöne Kunſt ſey, ſo müſſe wohl auch die Baukunſt, wenigſtens wiefern ſie ſolche Häuſer conſtruire, von gleicher Dignität ſeyn. Allein auch ein ſogenanntes Luſthaus (richtiger: Gartenhaus) hat ſeinen beſtimmten Zweck, von welchem die Art ſeiner Conſtruction abhängt. Denn es ſteht nicht bloß da, damit wir uns am Anblicke desſelben beluſtigen, ſondern hauptſächlich, damit wir uns in demſelben beluſtigen (Schutz gegen Sonnenſchein und Regen finden, ausruhen, geſellige Freuden genießen) können. Wie alſo Muſik, Tanzkunſt und Schauſpielkunſt von einem Concertſaale oder Opernhauſe für ihre Zwecke Gebrauch machen, ſo die Luſtgärtnerey von einem

che bey einem Bauwerk hauptſächlich aus der Eurythmie, d. h. dem wohlgefälligen Verhältniſſe der Theile zum Ganzen, und der Symmetrie, d. h. der Übereinſtimmung der Theile unter einander in Anſehung des Maßes und der Zahl, hervorgeht) auch auf Bequemlichkeit, Dauer und andere Eigenſchaften des Gebäudes in Anſehung ſeines Gebrauches Rückſicht nehmen. Ein königlicher Palaſt und ein bürgerliches Wohnhaus, eine Kirche und ein Schauſpielhaus, eine Börſe und ein Lazareth, ein Zeughaus und ein Gartenhaus, ein Triumphbogen und eine Brücke, ein Wagen und eine Orgel, ein Altar und ein Thron u. ſ. w. — wie verſchieden müſſen nicht dieſe Dinge conſtruirt werden, wenn ſie ihrer Beſtimmung entſprechen ſollen, und wie ſehr muß ſich der Künſtler, ſelbſt in An-

---

Gartenhauſe. Die Häuſer ſelbſt ſind immer Producte einer relativ ſchönen Kunſt, weil die Freyheit des Künſtlers bey der Production durch einen gegebenen Zweck beſchränkt iſt; aber die Künſte, die die Häuſer zu ihrem eigenthümlichen Zwecke (Darſtellung des Äſthetiſch-wohlgefälligen) brauchen, können dennoch abſolut ſchön ſeyn. Deßhalb muß ſelbſt bey abſichtlich in einem Luſtgarten aufgeführten Ruinen eines Gebäudes deſſen Zweck durchleuchten. Man muß ahnen können, zu welchem Gebrauche dieſes jetzt hier in Ruinen liegende Gebäude beſtimmt ſeyn mochte. Freylich kann man es oft nicht. Aber dann ſind auch die Ruinen ganz bedeutungslos. Übrigens ſind hierdurch auch diejenigen widerlegt, welche (wie Twining, Heydenreich u. A.) die Baukunſt gar nicht unter die ſchönen Künſte aufgenommen wiſſen wollten. Sie unterſchieden nicht die beyden Hauptordnungen ſchöner Künſte.

sehung ihrer Verzierungen, nach dieser Bestimmung richten, wenn der Geschmack nicht dadurch beleidiget werden soll, daß sich Verzierungen an einem Gebäude finden, die nicht zu seiner Bestimmung passen! Selbst die Sitten und Gebräuche eines Volkes und das Clima eines Landes können die schöne Baukunst in der Production beschränken (man denke z. B. an den Unterschied heidnischer und christlicher Tempel, alter und neuer Schauspielhäuser, nordischer und südlicher Wohnungen) und daher auch mehrere an sich nicht ganz verwerfliche Arten des Baugeschmacks hervorbringen (man denke z. B. an den ägyptischen, griechischen, italienischen, sinesischen, gothischen u. s. w. Baugeschmack) *). Hierauf beruht auch zum Theil der Unterschied der Säulenordnungen, durch deren Erfindung und geschickte Anwendung sich die Baukunst vorzüglich als schöne Kunst bewährt. Da diese Ordnungen ihre Nahmen von Völkern und Ländern haben, so beweist schon dieß ihre zufällige Entstehung und die Frage, wie viel es eigentlich Säulenordnungen gebe, läßt sich in dieser Rücksicht nicht befriedigend beantworten; denn es lassen sich außer den angenommenen fünf auch noch mehrere ausdenken, die nicht mißfällig sind, wie Goldmann eine deutsche Ordnung den alten beygefügt hat; und viele alte Völker, als Ägypter, Syrer u. a., hatten ihre eigenen Säulenformen. Vergleicht man indessen die Säulen-

*) Ein treffendes Wort zur gerechten Würdigung des zuletzt genannten Baugeschmackes sagt unter anderen auch Schlegel in seinen Vorlesungen über dramat. Kunst u. Literat. Th. 1. S. 15 — 17.

form mit der Menſchenform, ſo kann man die toskaniſche als die ungeſchmückteſte, kräftigſte und ſtämmigſte für die Repräſentantinn der männlichen, und die korinthiſche als die zierlichſte, ſchlankeſte und zarteſte für die Repräſentantinn der weiblichen Menſchenform, die dazwiſchen liegenden aber für ſolche halten, die ſich entweder mehr der männlichen, wie die doriſche, oder mehr der weiblichen, wie die römiſche, nähern, oder endlich das gerade Mittel zwiſchen beyden halten, wie die joniſche *). Dieſe Paralleliſirung der Säulenform mit der Menſchenform iſt aber um ſo mehr erlaubt, da ſich die Baukunſt ſtatt der Säulen, die urſprünglich nichts anders als unterſtützende Baumſtämme waren, oft auch menſchlicher (ſowohl männlicher als weiblicher) Figuren als Unterſtützungsmittel bedient, wohin die ſogenannten Karyatiden, Perſer, Telamonen und Atlanten gehören, über deren Beſtimmung und verſtändige Anwendung Hirt in ſeiner Baukunſt der Alten (S. 41.) ſehr treffende und beherzigungswerthe Belehrungen gibt **).

*) Die Griechen hatten bekanntlich nur drey Ordnungen, eine männliche, die doriſche, eine weibliche, die korinthiſche, und eine mittlere, die joniſche. In der That ſcheint auch die ſchöne Baukunſt damit völlig ausreichen zu können.

**) Auch der Umſtand, daß man Theilen der Säule den Nahmen menſchlicher Glieder (Kopf und Fuß) gegeben hat, beweiſt die Zuläſſigkeit obiger Vergleichung; und wie am menſchlichen Körper der Kopf wichtiger iſt als der Fuß, ſo ſcheinen auch die griechiſchen Baumeiſter bey der Säule jenen für nothwendiger als dieſen gehalten zu haben, da ſie zu-

2. Art.
Schöne Schriftkunst.

§. 86.

Wiefern die Bildung der Schrift zur Bezeichnung der Worte durch die Kunst so mo-

---

weilen (wie an den Tempeln des Theseus und der Minerva zu Athen) die Säulen sich ohne Füße gleich Baumstämmen unmittelbar aus dem erhöhten Boden erheben ließen. Doch scheint dieß nur in den ältern Zeiten und auch bloß bey der dorischen Ordnung geschehen zu seyn, wovon sich die Gründe leicht einsehen lassen. Auch würde sich leicht darthun lassen, wenn hier der Ort dazu wäre, daß jener Mangel nicht so unbedingt zu tadeln sey, wie es von Einigen (z. B. Sulzer) geschehen ist. Bemerkenswerth aber ist noch, daß die schöne Baukunst den körperlichen Massen, die sie bearbeitet, eben so oft und noch häufiger eckige, in gerade Linien eingeschlossene, Formen gibt, als runde, die Bildnerkunst hingegen bey Bearbeitung ihrer körperlichen Massen das Runde vorzieht. Unstreitig liegt der Grund davon in dem, was oben (§. 65. Anm. 2.) über das Verhältniß gerader und krummer Linien, eckiger und runder Figuren, zu den Forderungen der Kunst gesagt worden ist. Die Bildnerkunst wählt als absolut schöne Kunst mit völliger Freyheit die freyere und schönere Form; die Baukunst aber als relativ schöne Kunst muß oft die bestimmtere und minder schöne Form nehmen, weil nur diese zum Zwecke des Gebäudes taugt. So sind eckige Häuser und Zimmer in vieler Hinsicht brauchbarer als runde, und der Pilaster ist oft zweckmäßiger als die Säule. Dagegen leistet die Bildnerkunst der schönen Baukunst dadurch wesentli-

dificirt wird, daß die Auffaſſung ihrer Form ein äſthetiſches Wohlgefallen im Gemüthe bewirkt, erſcheint die plaſtiſche Kunſt als ſchöne Schriftkunſt oder Kalligraphie. Dieſe verſchönert alſo nicht nur die von der menſchlichen Hand ſelbſt, ſondern auch die mittels der Druckerpreſſe hervorgebrachte Schrift und erſcheint daher theils als ſchöne Chirographie theils als ſchöne Typographie. In beyderley Hinſicht aber iſt ſie durch den eigenthümlichen Zweck und die urſprüngliche Form der Schrift dergeſtalt beſchränkt, daß ſie einer freyen Darſtellung des Aeſthetiſch-wohlgefälligen nicht fähig iſt.

---

che Dienſte, daß ſie ihr Bildſäulen, Köpfe, Reliefs und andere plaſtiſche Kunſtwerke liefert, womit die Baukunſt ihre Werke ausſchmücken und ihnen ein weit höheres äſthetiſches Intereſſe ertheilen kann, als ſie für ſich zu thun vermöchte. Eben dieß thut auch die Mahlerkunſt. Aber darum ſind dieſe alsdann nicht bloß dienende Künſte. Denn beym Lichte beſehen, benutzen Bildnerkunſt und Mahlerkunſt die Werke der Baukunſt nur, um für manche ihrer Producte gleichſam Grund und Boden zu gewinnen, ſo wie die Luſtgärtnerey die Baukunſt benutzt, um dieſes oder jenes Plätzchen mit einem wohlgefälligen Bauwerke zu ſchmücken. Die dienende Kunſt iſt alſo in der That die Baukunſt, was jedoch nur beweiſen ſoll, auf wie mannigfaltige Weiſe ſich die plaſtiſchen Künſte gegenſeitig die Hände bieten.

auf der Rednerbühne, indem er Andere bereden oder überreden, d. h. ihren Willen lenken und leiten will.*) Er bedarf also der Beredsamkeit als einer höheren Redekunst, in Vergleichung mit welcher die einfache auch die niedere genannt werden kann **).

*) Dieß findet nicht allein bey Anklage- und Vertheidigungsreden (genus judiciarium) oder bey Berathschlagungsreden (genus consultativum s. deliberativum), sondern auch bey bloßen Lobes- oder Empfehlungsreden (genus laudativum, commendativum s. panegyricum) statt; denn es soll der Wille zum Wohlwollen und wo möglich auch zur Nachahmung oder Folgsamkeit bestimmt werden. Selbst bey Konzeltreden und anderen religiösen Reden (genus sacrum s. religiosum), worauf sich die neuere Beredsamkeit bey uns fast allein beschränkt, ist Lenkung des Willens zum Guten der letzte Zweck. Belehrung des Verstandes aber ist bey allen diesen Arten der Reden zwar auch Zweck, jedoch nur untergeordneter, oder Mittel zum letzten Zwecke.

**) Schon die Alten unterschieden den Vir disertus von dem Vir eloquens. Jenes ist man durch Wohlredenheit, dieses durch Beredsamkeit. Daher unterscheidet auch Steinbart in seinen Grundbegriffen zur Philosophie über den Geschmack (§. 2.) mit Recht die Wohlredekunst (Kunst der Wohlredenheit) von der Beredekunst (Kunst der Beredsamkeit.) Das Bereden aber, wovon eben die Beredsamkeit ihren Nahmen hat, kann geschehen theils durch gute und triftige Gründe zu einem guten Zweck, theils auch bloße Scheingründe zu einem als gut vorgespiegelten bösen Zwecke. Daher ist diese Kunst sehr leicht dem Mißbrauch unterworfen, und darum forderten schon die Alten, daß der Redner nicht bloß ein bered-

oder Winzige, was vielen derſelben urſprünglich anklebt, aus der Schrift möglichſt entfernt werde und dieſe überhaupt eine runde re, gleichförmigere und verhältnißmäßigere Geſtalt bekomme, theils verbindet ſie die Buchſtaben neben und unter einander zu einem Ganzen, welches durch ſchöne Züge und Proportionen ſich gleich einem Gemählde dem Auge wohlgefällig darſtellen ſoll *). Da nun die Schrift den Zweck hat,

*) Wenn ein beſchriebenes oder bedrucktes Blatt Papier ſich wie eine Art von Tableau ausnehmen ſoll, ſo kommt es dabey nicht bloß auf die mit Buchſtaben angefüllten, ſondern auch auf die leergelaſſenen Theile der Papierfläche an. Denn wenn zwiſchen den Buchſtaben und Zeilen zu viel oder zu wenig leerer Platz iſt, ſie alſo zu weit oder zu dicht ſtehen, oder wenn der leere Platz über, unter und neben den Zeilen kein Verhältniß zu dieſen hat, deßgleichen wenn die Größe der Buchſtaben, der Zeilen und des Formats kein Verhältniß zu einander haben, ſo kann das Auge nicht mit vollem Wohlgefallen auf einer ſolchen Fläche verweilen. Viele ſogenannte Prachtausgaben laſſen in dieſer Hinſicht noch viel zu wünſchen übrig, weil ſie eben mehr auf Pracht als auf Schönheit berechnet ſind. Die Verwandtſchaft der ſchönen Schriftkunſt mit der Mahlerkunſt beweiſt übrigens auch dieß, daß nicht nur die Producte beyder chalkographiſch vervielfältigt, ſondern auch ſchöne Schriftwerke mit Kupferſtichen und wirklichen Gemählden ausgeſtattet werden können. Sogar vom Farbenſpiele hat man in der Darſtellung der Schrift ſelbſt Gebrauch gemacht (durch Färbung und Ausmahlung der Buchſtaben oder ihres Grundes). Dieß Verfahren iſt aber nicht zu billigen. Denn die ſchöne Schrift darf keinen Anſpruch darauf

Worte durch allgemein — d. h. für alle Kenner einer gewissen Schrift — verständliche Zeichen darzustellen, und da die Gestalt dieser Zeichen schon ursprünglich — d. h. bey Erfindung oder Annahme einer Schrift — bestimmt ist, so darf sich die schöne Schriftkunst keine solche Bildung der Schrift erlauben, welche jene Gestalt zu sehr veränderte und dadurch die Schrift selbst unleserlich machte, gesetzt auch, daß bey einer so gewaltsamen Schriftbildung die Schrift an und für sich betrachtet eine schönere Form erhielte *). Die Kalligraphie ist also nur relativ schöne

machen, ein wirkliches Gemählde zu seyn, sondern sie soll sich bloß einer gefälligen Zeichnung nähern, muß also farblos oder schwarz auf weiß seyn. Auch greift alle farbige Schrift oder schwarze Schrift auf farbigem Grunde bey längerem Lesen die Augen an. Das Gelesen-werden aber ist Hauptzweck der Schrift.

*) Die seltsamen Bildungen und Verzierungen der Buchstaben, welche sich manche Kalligraphen sowohl in Hand- als Druckschriften erlauben, besonders bey größeren Buchstaben, wie man sie im Anfange und auf den Titeln der Schriften braucht, sind nicht nur oft an sich schon geschmacklose Verschnörkelungen, sondern auch darum verwerflich, weil sie dem ursprünglichen Zwecke der Schrift überhaupt entgegen sind. Ist aber eine gewisse Schrift ohne gewaltsame Veränderungen keiner höheren Verschönerung fähig, wie dieß der Fall bey der alten Mönchsschrift zu seyn scheint, deren wir uns noch immer größten Theils bedienen, so sollte sie lieber mit einer anderen vertauscht werden. Dieß ist bey der sogenannten deutschen Schrift um so leichter, da sie eine bloße Abart der weit schönern lateinischen, mithin ihre Vertauschung mit die-

Kunſt, verdient aber deſſen ungeachtet nicht minder als andere relativ ſchöne Künſte in den kalleotechniſchen Zyclus aufgenommen zu werden, da ſie durch allgemeine Verbreitung eines guten Geſchmackes in Handſchriften ſowohl als Druckſchriften ungemein viel zur Entwicklung und Ausbildung des urſprünglichen Schönheitsſinnes beytragen würde, und in dieſer Hinſicht auch von den Erziehern mehr als bisher benutzt werden ſollte. Denn da Leſen und Schreiben gewöhnlich zu den erſten Gegenſtänden des Jugendunterrichtes gerechnet werden, ſo müßte es zur frühen Geſchmacksbildung ſehr mitwirken, wenn der Jugend gleich beym erſten Unterrichte ſchöne Druck- und Handſchriften vorgelegt würden. Dieß müßte in Verbindung mit dem Unterrichte im Zeichnen (womit das Schreiben ſo verwandt iſt, daß Manche, vielleicht

---

ſer eine bloße Zurückführung derſelben auf die urſprüngliche Form iſt, deren ſich auch andere neuere Völker, ſelbſt ſolche, deren Sprachen mit unſerer genau verwandt ſind, bedienen. Daß die lateiniſche Schrift die Augen mehr angreife, als die deutſche, iſt wohl nur ein aus Gewöhnung entſtandenes Vorurtheil, was ſchon durch den unſchädlichen Gebrauch dieſer Schrift bey andern Völkern widerlegt wird. Wenn aber, wie Einige neuerdings behauptet haben, die Beybehaltung der deutſchen Schrift zur Erhaltung der Originalität unſerer Sprache und unſeres Nationalcharakters nöthig ſeyn ſollte, ſo wäre freylich jene Beybehaltung gleichſam Gewiſſensſache, indem man in einem Zeitalter wie das gegenwärtige alle, ſelbſt die kleinſten Hülfsmittel gebrauchen müßte, um den deutſchen Sinn nicht ganz erſterben zu laſſen,

nicht mit Unrecht, jenes diesem im Unterrichte] vorauszuschicken gerathen haben) den Schönheitssinn der Jugend nicht nur wecken, sondern ihm auch fortwährende Nahrung geben, so daß sie auch an anderen Gegenständen das Schöne vom Häßlichen sehr leicht würde unterscheiden lernen.

II. Gattung.
Zusammengesetzte.
Schöne Münzkunst.

§. 87.

Wiefern bey Ausprägung der Münzen Bildwerk mit Schrift auf eine solche Weise vereiniget wird, daß beyde zugleich einen wohlgefälligen Eindruck auf das Gemüth machen, erscheint die plastische Kunst als schöne Münzkunst. Sie verschönert daher sowohl die im menschlichen Verkehr als allgemeine Tauschmittel eingeführten Geldmünzen, als auch die zur Erhaltung des Andenkens an merkwürdige Personen und Begebenheiten und zur Belohnung des Verdienstes bestimmten Schau-, Gedächtniß- und Ehrenmünzen. Wegen des ursprünglichen Zweckes und der davon abhängigen Form solcher Producte aber entbehrt auch hier die schöne Kunst einer vollkommenen Freyheit in der Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen.

Anmerkung.

Daß die schöne Münzkunst zu den plastischen

Künſten (§. 68.) gehöre, iſt wohl keinem Zweifel unterworfen. Denn ſie gibt uns einen räumlichen Gegenſtand unter einer beſtimmten Form, die ſie ihm anbildet, zur Beſchauung. Schwieriger dürfte die Frage ſcheinen, zu welcher Ordnung (§. 69.) und Gattung (§. 70.) der plaſtiſchen Künſte ſie gehöre. Um dieſe Frage zu beantworten, müſſen wir auf den Urſprung der Kunſt und die urſprüngliche Beſtimmung der Münzen reflectiren. Bekanntlich tauſchte man anfangs (wie noch jetzt bey rohen Völkern, und unter gewiſſen Umſtänden ſelbſt bey gebildeten) Waare gegen Waare oder überhaupt Sachen von Werth (wohin auch Dienſtleiſtungen gehören) gegen andere Sachen von Werth. Als man nachher anfing, die Metalle, beſonders die edleren, wie man's nennt, als allgemeinere Tauſchmittel zu brauchen, wog man das Metall dem Andern zu. Um dieß Geſchäft zu erleichtern, bediente man ſich auch wohl ſchon im voraus abgewogner Metallſtücke, verſchieden an Größe und Geſtalt wie an Gewicht, die zur leichtern Erkennung mit gewiſſen Zeichen verſehen wurden. Hieraus entwickelte ſich ſehr natürlich die Kunſt, größere und kleinere Metallſtücke auszuprägen, die einen gewiſſen Werth repräſentirten und ſtatt des umſtändlichern Wägens nur gezählt werden durften, um jede beliebige Summe für Sachen von Werth geben und nehmen zu können. Dieſe Kunſt hatte alſo mit der Schönheit und dem äſthetiſchen Wohlgefallen ſo wenig zu thun, als die Kunſt, ſich eine Hütte zu bauen. Da man aber bey fortſchreitender Cultur fand, daß eine Münze ſo gut wie ein Gebäude eine gefällige Form annehmen könne, machte man auch jene zu einem Geſchmacksobjecte, und ſo

verwandelte ſich die mechaniſche Münzkunſt in eine ſchöne. Dieſe gehört folglich ebenfalls zu den relativ ſchönen Künſten. Denn die urſprüngliche Beſtimmung der Münzen, als allgemeine Tauſchmittel im Handel und Wandel umzulaufen, beſtimmt auch ihre Form dergeſtalt, daß die hierauf beſchränkte Kunſt in der Bildung der Münzen nicht völlige Freyheit hat, ſondern ſich einem anderweiten Zweck unterwerfen muß *). Daher darf ſie

*) Als in Frankreich die erſten Münzen mit dem Napoleonskopfe geſchlagen wurden, mußten dieſelben ungeachtet ihres hohen kalleotechniſchen Werths wieder eingeſchmolzen werden, weil ſie nicht in den Handel und Wandel paßten. Die Bankiers beklagten ſich nähmlich, daß jener Kopf dem Kommerze ſchade, d. h. das zu hoch hervorſpringende Gepräge im Zählen, Aufſchichten, Zuſammenpacken und Verſchicken der Münzen beſchwerlich ſey, und ſie unbrauchbar mache. Es mußten daher andere mit niedrigerem oder flacherem Gepräge, obwohl von geringerer Schönheit, geſchlagen werden. Mag alſo immer wahr ſeyn, was Winkelmann ſagt, daß faſt alle Münzen der freyen Staaten in Griechenland Köpfe zeigen, die vollkommner ſind von Form, als was wir von Natur kennen (was noch kein Beweis der höchſten Schönheit wäre) — daß Raphael, der ſich beklagte, zur Galatee keine würdige Schönheit in der Natur zu finden, die Bildung derſelben von den beſten Syrakuſaniſchen Münzen, weil die ſchönſten Statuen, außer dem Laokoon, zu ſeiner Zeit noch nicht entdeckt waren, hätte nehmen können (was doch eben nicht ſehr künſtleriſch geweſen wäre) — ja, daß weiter als dieſe Münzen der menſchliche Begriff nicht gehen könne (was indeß wohl zu bezweifeln wäre, wenn unter dieſem Begriffe das Ideal der Schönheit ver-

auch in Anſehung der Größe und des Umfangs ihrer Producte nicht über ein gewiſſes Maß hinausgehen, und kann deßhalb das Äſthetiſch-wohlgefällige immer nur im Kleinen darſtellen. An dieſe Beſchränkungen iſt die Kunſt nicht bloß in Anſehung der Geldmünzen, die auch ſchlechtweg Münzen heißen, ſondern ſelbſt in Anſehung der Schau-, Gedächtniß- und Ehrenmünzen, die auch zum Unterſchiede von jenen Medaillen genannt werden, gebunden. Denn wenn ſie gleich bey dieſen, weil ſie nicht in Kurs kommen ſollen, mehr

---

ſtanden werden ſoll, das kein einzelnes Kunſtwerk, am wenigſten ein ſo beſchränktes wie eine Münze, ſo vollkommen erreichen kann) — mag aber dieß alles ſeine Richtigkeit haben, ſo bleibt eine Kunſt, die ſich nach äußeren Zwecken ſchon vermöge ihres Weſens bey ihren Erzeugniſſen bequemen muß, doch immer eine relativ ſchöne. Auch iſt es merkwürdig, daß uns kein einziger alter Münzkünſtler, außer dem Revantos, deſſen Nahme auf Münzen von Kydonia in Kreta vorkommt, von den Alten ſelbſt nicht vom Polyhiſtor Plinius, genannt iſt. Sollte man nicht hieraus ſchließen, daß die Alten ſelbſt auf die Producte dieſer Kunſt weniger äſthetiſchen Werth legten, als auf andere, z. B. geſchnittene Steine, da die Künſtler, welche ſich in der Steinſchneidekunſt hervorthaten, von den Alten nicht ungenannt geblieben ſind? Oder gaben ſich die alten Steinſchneider bloß nebenher auch mit dem Stempelſchneiden zum Behuf des Münzens ab? Denn im Stempelſchneiden allein liegt der Grund von der äſthetiſchen Form der Münzen. Das Ausprägen derſelben iſt eine bloß mechaniſche Operation, bey der es nur darauf ankommt, daß die Form des Stempels rein wiedergegeben werde.

2. Art.
Schöne Schriftkunst.

§. 86.

Wiefern die Bildung der Schrift zur Bezeichnung der Worte durch die Kunst so mo-

---

weilen (wie an den Tempeln des Theseus und der Minerva zu Athen) die Säulen sich ohne Füße gleich Baumstämmen unmittelbar aus dem erhöhten Boden erheben ließen. Doch scheint dieß nur in den ältern Zeiten und auch bloß bey der dorischen Ordnung geschehen zu seyn, wovon sich die Gründe leicht einsehen lassen. Auch würde sich leicht darthun lassen, wenn hier der Ort dazu wäre, daß jener Mangel nicht so unbedingt zu tadeln sey, wie es von Einigen (z. B. Sulzer) geschehen ist. Bemerkenswerth aber ist noch, daß die schöne Baukunst den körperlichen Massen, die sie bearbeitet, eben so oft und noch häufiger eckige, in gerade Linien eingeschlossene, Formen gibt, als runde, die Bildnerkunst hingegen bey Bearbeitung ihrer körperlichen Massen das Runde vorzieht. Unstreitig liegt der Grund davon in dem, was oben (§. 65. Anm. 2.) über das Verhältniß gerader und krummer Linien, eckiger und runder Figuren, zu den Forderungen der Kunst gesagt worden ist. Die Bildnerkunst wählt als absolut schöne Kunst mit völliger Freyheit die freyere und schönere Form; die Baukunst aber als relativ schöne Kunst muß oft die bestimmtere und minder schöne Form nehmen, weil nur diese zum Zwecke des Gebäudes taugt. So sind eckige Häuser und Zimmer in vieler Hinsicht brauchbarer als runde, und der Pilaster ist oft zweckmäßiger als die Säule. Dagegen leistet die Bildnerkunst der schönen Baukunst dadurch wesentli-

dificirt wird, daß die Auffaſſung ihrer Form ein äſthetiſches Wohlgefallen im Gemüthe bewirkt, erſcheint die plaſtiſche Kunſt als ſchöne Schriftkunſt oder Kalligraphie. Dieſe verſchönert alſo nicht nur die von der menſchlichen Hand ſelbſt, ſondern auch die mittels der Druckerpreſſe hervorgebrachte Schrift und erſcheint daher theils als ſchöne Chirographie theils als ſchöne Typographie. In beyderley Hinſicht aber iſt ſie durch den eigenthümlichen Zweck und die urſprüngliche Form der Schrift dergeſtalt beſchränkt, daß ſie einer freyen Darſtellung des Aeſthetiſch-wohlgefälligen nicht fähig iſt.

---

che Dienſte, daß ſie ihr Bildſäulen, Köpfe, Reliefs und andere plaſtiſche Kunſtwerke liefert, womit die Baukunſt ihre Werke ausſchmücken und ihnen ein weit höheres äſthetiſches Intereſſe ertheilen kann, als ſie für ſich zu thun vermöchte. Eben dieß thut auch die Mahlerkunſt. Aber darum ſind dieſe alsdann nicht bloß dienende Künſte. Denn beym Lichte beſehen, benutzen Bildnerkunſt und Mahlerkunſt die Werke der Baukunſt nur, um für manche ihrer Producte gleichſam Grund und Boden zu gewinnen, ſo wie die Luſtgärtnerey die Baukunſt benutzt, um dieſes oder jenes Plätzchen mit einem wohlgefälligen Bauwerke zu ſchmücken. Die dienende Kunſt iſt alſo in der That die Baukunſt, was jedoch nur beweiſen ſoll, auf wie mannigfaltige Weiſe ſich die plaſtiſchen Künſte gegenſeitig die Hände biethen.

Anmerkung.

Wie die Sprache aus hörbaren, so besteht die Schrift aus sichtbaren Gedankenzeichen. Beyde sind willkührlich, die letzten aber noch mehr als die ersten, da die Schrift nur mittelbar bezeichnet, indem sie zunächst bloße Worte andeutet, mithin aus willkührlichen Zeichen von willkührlichen Zeichen besteht. Denn es ist hier nicht die Rede von derjenigen Schrift, welche die Gedanken selbst durch Sinnbilder darstellt und daher Bilderschrift heißt, dergleichen die alte Hieroglyphenschrift war — eine Darstellungsweise, die, wenn sie nach ästhetischen Regeln durch die schöne Kunst ausgeführt würde, zur Mahlerey gerechnet werden müßte, indem sie Gedanken auf eine allegorische Weise, die aber wegen ihres änigmatischen Charakters eines besonderen Schlüssels bedürfte, mahlerisch ausdrücken würde — sondern von derjenigen, welche Worte durch gewisse aus Buchstaben zusammen gesetzte Zeichen dem Auge sichtbar macht und deßhalb Buchstabenschrift genannt wird. Diese Schrift, obwohl selbst kein unmittelbares Product der schönen Kunst, ist doch der Veredlung durch diese oder der Verschönerung in hohem Grade fähig, und die Kunst zu schreiben erhebt sich dadurch eben so zur schönen Schriftkunst, wie die Kunst zu bauen zur schönen Baukunst. Denn wie diese gleich der Bildnerkunst körperliche Massen nach den Forderungen des Geschmacks gestaltet, so hat jene gleich der Mahlerkunst es mit bloßen auf einer Fläche wohlgefällig darzustellenden Umrissen oder vielmehr Zügen zu thun. Sie bildet nähmlich theils die einzelnen Buchstaben dergestalt aus, daß das Eckige, Hackige, Gedehnte

oder Winzige, was vielen derſelben urſprünglich anklebt, aus der Schrift möglichſt entfernt werde und dieſe überhaupt eine runde re, gleichförmigere und verhältnißmäßigere Geſtalt bekomme, theils verbindet ſie die Buchſtaben neben und unter einander zu einem Ganzen, welches durch ſchöne Züge und Proportionen ſich gleich einem Gemählde dem Auge wohlgefällig darſtellen ſoll *). Da nun die Schrift den Zweck hat,

*) Wenn ein beſchriebenes oder bedrucktes Blatt Papier ſich wie eine Art von Tableau ausnehmen ſoll, ſo kommt es dabey nicht bloß auf die mit Buchſtaben angefüllten, ſondern auch auf die leergelaſſenen Theile der Papierfläche an. Denn wenn zwiſchen den Buchſtaben und Zeilen zu viel oder zu wenig leerer Platz iſt, ſie alſo zu weit oder zu dicht ſtehen, oder wenn der leere Platz über, unter und neben den Zeilen kein Verhältniß zu dieſen hat, deßgleichen wenn die Größe der Buchſtaben, der Zeilen und des Formats kein Verhältniß zu einander haben, ſo kann das Auge nicht mit vollem Wohlgefallen auf einer ſolchen Fläche verweilen. Viele ſogenannte Prachtausgaben laſſen in dieſer Hinſicht noch viel zu wünſchen übrig, weil ſie eben mehr auf Pracht als auf Schönheit berechnet ſind. Die Verwandtſchaft der ſchönen Schriftkunſt mit der Mahlerkunſt beweiſt übrigens auch dieß, daß nicht nur die Producte beyder chalkographiſch vervielfältigt, ſondern auch ſchöne Schriftwerke mit Kupferſtichen und wirklichen Gemählden ausgeſtattet werden können. Sogar vom Farbenſpiele hat man in der Darſtellung der Schrift ſelbſt Gebrauch gemacht (durch Färbung und Ausmahlung der Buchſtaben oder ihres Grundes). Dieß Verfahren iſt aber nicht zu billigen. Denn die ſchöne Schrift darf keinen Anſpruch darauf

Worte durch allgemein — d. h. für alle Kenner einer gewissen Schrift — verständliche Zeichen darzustellen, und da die Gestalt dieser Zeichen schon ursprünglich — d. h. bey Erfindung oder Annahme einer Schrift — bestimmt ist, so darf sich die schöne Schriftkunst keine solche Bildung der Schrift erlauben, welche jene Gestalt zu sehr veränderte und dadurch die Schrift selbst unleserlich machte, gesetzt auch, daß bey einer so gewaltsamen Schriftbildung die Schrift an und für sich betrachtet eine schönere Form erhielte *). Die Kalligraphie ist also nur relativ schöne

machen, ein wirkliches Gemählde zu seyn, sondern sie soll sich bloß einer gefälligen Zeichnung nähern, muß also farblos oder schwarz auf weiß seyn. Auch greift alle farbige Schrift oder schwarze Schrift auf farbigem Grunde bey längerem Lesen die Augen an. Das Gelesen-werden aber ist Hauptzweck der Schrift.

*) Die seltsamen Bildungen und Verzierungen der Buchstaben, welche sich manche Kalligraphen sowohl in Hand- als Druckschriften erlauben, besonders bey größeren Buchstaben, wie man sie im Anfange und auf den Titeln der Schriften braucht, sind nicht nur oft an sich schon geschmacklose Verschnörkelungen, sondern auch darum verwerflich, weil sie dem ursprünglichen Zwecke der Schrift überhaupt entgegen sind. Ist aber eine gewisse Schrift ohne gewaltsame Veränderungen keiner höheren Verschönerung fähig, wie dieß der Fall bey der alten Mönchsschrift zu seyn scheint, deren wir uns noch immer größten Theils bedienen, so sollte sie lieber mit einer anderen vertauscht werden. Dieß ist bey der sogenannten deutschen Schrift um so leichter, da sie eine bloße Abart der weit schönern lateinischen, mithin ihre Vertauschung mit die-

Kunſt, verdient aber deſſen ungeachtet nicht minder als andere relativ ſchöne Künſte in den kalleotechniſchen Zyclus aufgenommen zu werden, da ſie durch allgemeine Verbreitung eines guten Geſchmackes in Handſchriften ſowohl als Druckſchriften ungemein viel zur Entwicklung und Ausbildung des urſprünglichen Schönheitsſinnes beytragen würde, und in dieſer Hinſicht auch von den Erziehern mehr als bisher benutzt werden ſollte. Denn da Leſen und Schreiben gewöhnlich zu den erſten Gegenſtänden des Jugendunterrichtes gerechnet werden, ſo müßte es zur frühen Geſchmacksbildung ſehr mitwirken, wenn der Jugend gleich beym erſten Unterrichte ſchöne Druck- und Handſchriften vorgelegt würden. Dieß müßte in Verbindung mit dem Unterrichte im Zeichnen (womit das Schreiben ſo verwandt iſt, daß Manche, vielleicht

---

ſer eine bloße Zurückführung derſelben auf die urſprüngliche Form iſt, deren ſich auch andere neuere Völker, ſelbſt ſolche, deren Sprachen mit unſerer genau verwandt ſind, bedienen. Daß die lateiniſche Schrift die Augen mehr angreife, als die deutſche, iſt wohl nur ein aus Gewöhnung entſtandenes Vorurtheil, was ſchon durch den unſchädlichen Gebrauch dieſer Schrift bey andern Völkern widerlegt wird. Wenn aber, wie Einige neuerdings behauptet haben, die Beybehaltung der deutſchen Schrift zur Erhaltung der Originalität unſerer Sprache und unſeres Nationalcharakters nöthig ſeyn ſollte, ſo wäre freylich jene Beybehaltung gleichſam Gewiſſensſache, indem man in einem Zeitalter wie das gegenwärtige alle, ſelbſt die kleinſten Hülfsmittel gebrauchen müßte, um den deutſchen Sinn nicht ganz erſterben zu laſſen,

nicht mit Unrecht, jenes diesem im Unterrichte] vorauszuschicken gerathen haben) den Schönheitssinn der Jugend nicht nur wecken, sondern ihm auch fortwährende Nahrung geben, so daß sie auch an anderen Gegenständen das Schöne vom Häßlichen sehr leicht würde unterscheiden lernen.

II. Gattung.
Zusammengesetzte.
Schöne Münzkunst.

§. 87.

Wiefern bey Ausprägung der Münzen Bildwerk mit Schrift auf eine solche Weise vereiniget wird, daß beyde zugleich einen wohlgefälligen Eindruck auf das Gemüth machen, erscheint die plastische Kunst als schöne Münzkunst. Sie verschönert daher sowohl die im menschlichen Verkehr als allgemeine Tauschmittel eingeführten Geldmünzen, als auch die zur Erhaltung des Andenkens an merkwürdige Personen und Begebenheiten und zur Belohnung des Verdienstes bestimmten Schau-, Gedächtniß- und Ehrenmünzen. Wegen des ursprünglichen Zweckes und der davon abhängigen Form solcher Producte aber entbehrt auch hier die schöne Kunst einer vollkommenen Freyheit in der Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen.

Anmerkung.

Daß die schöne Münzkunst zu den plastischen

Künſten (§. 68.) gehöre, iſt wohl keinem Zweifel unterworfen. Denn ſie gibt uns einen räumlichen Gegenſtand unter einer beſtimmten Form, die ſie ihm anbildet, zur Beſchauung. Schwieriger dürfte die Frage ſcheinen, zu welcher Ordnung (§. 69.) und Gattung (§. 70.) der plaſtiſchen Künſte ſie gehöre. Um dieſe Frage zu beantworten, müſſen wir auf den Urſprung der Kunſt und die urſprüngliche Beſtimmung der Münzen reflectiren. Bekanntlich tauſchte man anfangs (wie noch jetzt bey rohen Völkern, und unter gewiſſen Umſtänden ſelbſt bey gebildeten) Waare gegen Waare oder überhaupt Sachen von Werth (wohin auch Dienſtleiſtungen gehören) gegen andere Sachen von Werth. Als man nachher anfing, die Metalle, beſonders die edleren, wie man's nennt, als allgemeinere Tauſchmittel zu brauchen, wog man das Metall dem Andern zu. Um dieß Geſchäft zu erleichtern, bediente man ſich auch wohl ſchon im voraus abgewogner Metallſtücke, verſchieden an Größe und Geſtalt wie an Gewicht, die zur leichtern Erkennung mit gewiſſen Zeichen verſehen wurden. Hieraus entwickelte ſich ſehr natürlich die Kunſt, größere und kleinere Metallſtücke auszuprägen, die einen gewiſſen Werth repräſentirten und ſtatt des umſtändlichern Wägens nur gezählt werden durften, um jede beliebige Summe für Sachen von Werth geben und nehmen zu können. Dieſe Kunſt hatte alſo mit der Schönheit und dem äſthetiſchen Wohlgefallen ſo wenig zu thun, als die Kunſt, ſich eine Hütte zu bauen. Da man aber bey fortſchreitender Cultur fand, daß eine Münze ſo gut wie ein Gebäude eine gefällige Form annehmen könne, machte man auch jene zu einem Geſchmacksobjecte, und ſo

sehung ihrer Verzierungen, nach dieser Bestimmung richten, wenn der Geschmack nicht dadurch beleidiget werden soll, daß sich Verzierungen an einem Gebäude finden, die nicht zu seiner Bestimmung passen! Selbst die Sitten und Gebräuche eines Volkes und das Clima eines Landes können die schöne Baukunst in der Production beschränken (man denke z. B. an den Unterschied heidnischer und christlicher Tempel, alter und neuer Schauspielhäuser, nordischer und südlicher Wohnungen) und daher auch mehrere an sich nicht ganz verwerfliche Arten des Baugeschmacks hervorbringen (man denke z. B. an den ägyptischen, griechischen, italienischen, sinesischen, gothischen u. s. w. Baugeschmack) *). Hierauf beruht auch zum Theil der Unterschied der Säulenordnungen, durch deren Erfindung und geschickte Anwendung sich die Baukunst vorzüglich als schöne Kunst bewährt. Da diese Ordnungen ihre Nahmen von Völkern und Ländern haben, so beweist schon dieß ihre zufällige Entstehung und die Frage, wie viel es eigentlich Säulenordnungen gebe, läßt sich in dieser Rücksicht nicht befriedigend beantworten; denn es lassen sich außer den angenommenen fünf auch noch mehrere ausdenken, die nicht mißfällig sind, wie Goldmann eine deutsche Ordnung den alten beygefügt hat; und viele alte Völker, als Ägypter, Syrer u. a., hatten ihre eigenen Säulenformen. Vergleicht man indessen die Säulen-

*) Ein treffendes Wort zur gerechten Würdigung des zuletzt genannten Baugeschmackes sagt unter anderen auch Schlegel in seinen Vorlesungen über dramat. Kunst u. Literat. Th. 1. S. 15 — 17.

form mit der Menſchenform, ſo kann man die toskaniſche als die ungeſchmückteſte, kräftigſte und ſtämmigſte für die Repräſentantinn der männlichen, und die korinthiſche als die zierlichſte, ſchlankeſte und zarteſte für die Repräſentantinn der weiblichen Menſchenform, die dazwiſchen liegenden aber für ſolche halten, die ſich entweder mehr der männlichen, wie die doriſche, oder mehr der weiblichen, wie die römiſche, nähern, oder endlich das gerade Mittel zwiſchen beyden halten, wie die joniſche *). Dieſe Paralleliſirung der Säulenform mit der Menſchenform iſt aber um ſo mehr erlaubt, da ſich die Baukunſt ſtatt der Säulen, die urſprünglich nichts anders als unterſtützende Baumſtämme waren, oft auch menſchlicher (ſowohl männlicher als weiblicher) Figuren als Unterſtützungsmittel bedient, wohin die ſogenannten Karyatiden, Perſer, Telamonen und Atlanten gehören, über deren Beſtimmung und verſtändige Anwendung Hirt in ſeiner Baukunſt der Alten (S. 41.) ſehr treffende und beherzigungswerthe Belehrungen gibt **).

*) Die Griechen hatten bekanntlich nur drey Ordnungen, eine männliche, die doriſche, eine weibliche, die korinthiſche, und eine mittlere, die joniſche. In der That ſcheint auch die ſchöne Baukunſt damit völlig ausreichen zu können.

**) Auch der Umſtand, daß man Theilen der Säule den Nahmen menſchlicher Glieder (Kopf und Fuß) gegeben hat, beweiſt die Zuläſſigkeit obiger Vergleichung; und wie am menſchlichen Körper der Kopf wichtiger iſt als der Fuß, ſo ſcheinen auch die griechiſchen Baumeiſter bey der Säule jenen für nothwendiger als dieſen gehalten zu haben, da ſie zu-

2. Art.
Schöne Schriftkunst.

§. 86.

Wiefern die Bildung der Schrift zur Bezeichnung der Worte durch die Kunst so mo-

---

weilen (wie an den Tempeln des Theseus und der Minerva zu Athen) die Säulen sich ohne Füße gleich Baumstämmen unmittelbar aus dem erhöhten Boden erheben ließen. Doch scheint dieß nur in den ältern Zeiten und auch bloß bey der dorischen Ordnung geschehen zu seyn, wovon sich die Gründe leicht einsehen lassen. Auch würde sich leicht darthun lassen, wenn hier der Ort dazu wäre, daß jener Mangel nicht so unbedingt zu tadeln sey, wie es von Einigen (z. B. Sulzer) geschehen ist. Bemerkenswerth aber ist noch, daß die schöne Baukunst den körperlichen Massen, die sie bearbeitet, eben so oft und noch häufiger eckige, in gerade Linien eingeschlossene, Formen gibt, als runde, die Bildnerkunst hingegen bey Bearbeitung ihrer körperlichen Massen das Runde vorzieht. Unstreitig liegt der Grund davon in dem, was oben (§. 65. Anm. 2.) über das Verhältniß gerader und krummer Linien, eckiger und runder Figuren, zu den Forderungen der Kunst gesagt worden ist. Die Bildnerkunst wählt als absolut schöne Kunst mit völliger Freyheit die freyere und schönere Form; die Baukunst aber als relativ schöne Kunst muß oft die bestimmtere und minder schöne Form nehmen, weil nur diese zum Zwecke des Gebäudes taugt. So sind eckige Häuser und Zimmer in vieler Hinsicht brauchbarer als runde, und der Pilaster ist oft zweckmäßiger als die Säule. Dagegen leistet die Bildnerkunst der schönen Baukunst dadurch wesentli-

dificirt wird, daß die Auffaſſung ihrer Form ein äſthetiſches Wohlgefallen im Gemüthe bewirkt, erſcheint die plaſtiſche Kunſt als ſchöne Schriftkunſt oder Kalligraphie. Dieſe verſchönert alſo nicht nur die von der menſchlichen Hand ſelbſt, ſondern auch die mittels der Druckerpreſſe hervorgebrachte Schrift und erſcheint daher theils als ſchöne Chirographie theils als ſchöne Typographie. In beyderley Hinſicht aber iſt ſie durch den eigenthümlichen Zweck und die urſprüngliche Form der Schrift dergeſtalt beſchränkt, daß ſie einer freyen Darſtellung des Aeſthetiſch-wohlgefälligen nicht fähig iſt.

---

che Dienſte, daß ſie ihr Bildſäulen, Köpfe, Reliefs und andere plaſtiſche Kunſtwerke liefert, womit die Baukunſt ihre Werke ausſchmücken und ihnen ein weit höheres äſthetiſches Intereſſe ertheilen kann, als ſie für ſich zu thun vermöchte. Eben dieß thut auch die Mahlerkunſt. Aber darum ſind dieſe alsdann nicht bloß dienende Künſte. Denn beym Lichte beſehen, benutzen Bildnerkunſt und Mahlerkunſt die Werke der Baukunſt nur, um für manche ihrer Producte gleichſam Grund und Boden zu gewinnen, ſo wie die Luſtgärtnerey die Baukunſt benutzt, um dieſes oder jenes Plätzchen mit einem wohlgefälligen Bauwerke zu ſchmücken. Die dienende Kunſt iſt alſo in der That die Baukunſt, was jedoch nur beweiſen ſoll, auf wie mannigfaltige Weiſe ſich die plaſtiſchen Künſte gegenſeitig die Hände biethen.

Anmerkung.

Wie die Sprache aus hörbaren, so besteht die Schrift aus sichtbaren Gedankenzeichen. Beyde sind willkührlich, die letzten aber noch mehr als die ersten, da die Schrift nur mittelbar bezeichnet, indem sie zunächst bloße Worte andeutet, mithin aus willkührlichen Zeichen von willkührlichen Zeichen besteht. Denn es ist hier nicht die Rede von derjenigen Schrift, welche die Gedanken selbst durch Sinnbilder darstellt und daher Bilderschrift heißt, dergleichen die alte Hieroglyphenschrift war — eine Darstellungsweise, die, wenn sie nach ästhetischen Regeln durch die schöne Kunst ausgeführt würde, zur Mahlerey gerechnet werden müßte, indem sie Gedanken auf eine allegorische Weise, die aber wegen ihres änigmatischen Charakters eines besonderen Schlüssels bedürfte, mahlerisch ausdrücken würde — sondern von derjenigen, welche Worte durch gewisse aus Buchstaben zusammen gesetzte Zeichen dem Auge sichtbar macht und deßhalb Buchstabenschrift genannt wird. Diese Schrift, obwohl selbst kein unmittelbares Product der schönen Kunst, ist doch der Veredlung durch diese oder der Verschönerung in hohem Grade fähig, und die Kunst zu schreiben erhebt sich dadurch eben so zur schönen Schriftkunst, wie die Kunst zu bauen zur schönen Baukunst. Denn wie diese gleich der Bildnerkunst körperliche Massen nach den Forderungen des Geschmacks gestaltet, so hat jene gleich der Mahlerkunst es mit bloßen auf einer Fläche wohlgefällig darzustellenden Umrissen oder vielmehr Zügen zu thun. Sie bildet nähmlich theils die einzelnen Buchstaben dergestalt aus, daß das Eckige, Hackige, Gedehnte

oder Winzige, was vielen derſelben urſprünglich anklebt, aus der Schrift möglichſt entfernt werde und dieſe überhaupt eine runde re, gleichförmigere und verhältnißmäßigere Geſtalt bekomme, theils verbindet ſie die Buchſtaben neben und unter einander zu einem Ganzen, welches durch ſchöne Züge und Proportionen ſich gleich einem Gemählde dem Auge wohlgefällig darſtellen ſoll *). Da nun die Schrift den Zweck hat,

*) Wenn ein beſchriebenes oder bedrucktes Blatt Papier ſich wie eine Art von Tableau ausnehmen ſoll, ſo kommt es dabey nicht bloß auf die mit Buchſtaben angefüllten, ſondern auch auf die leergelaſſenen Theile der Papierfläche an. Denn wenn zwiſchen den Buchſtaben und Zeilen zu viel oder zu wenig leerer Platz iſt, ſie alſo zu weit oder zu dicht ſtehen, oder wenn der leere Platz über, unter und neben den Zeilen kein Verhältniß zu dieſen hat, deßgleichen wenn die Größe der Buchſtaben, der Zeilen und des Formats kein Verhältniß zu einander haben, ſo kann das Auge nicht mit vollem Wohlgefallen auf einer ſolchen Fläche verweilen. Viele ſogenannte Prachtausgaben laſſen in dieſer Hinſicht noch viel zu wünſchen übrig, weil ſie eben mehr auf Pracht als auf Schönheit berechnet ſind. Die Verwandtſchaft der ſchönen Schriftkunſt mit der Mahlerkunſt beweiſt übrigens auch dieß, daß nicht nur die Producte beyder chalkographiſch vervielfältigt, ſondern auch ſchöne Schriftwerke mit Kupferſtichen und wirklichen Gemählden ausgeſtattet werden können. Sogar vom Farbenſpiele hat man in der Darſtellung der Schrift ſelbſt Gebrauch gemacht (durch Färbung und Ausmahlung der Buchſtaben oder ihres Grundes). Dieß Verfahren iſt aber nicht zu billigen. Denn die ſchöne Schrift darf keinen Anſpruch darauf

Worte durch allgemein — d. h. für alle Kenner einer gewissen Schrift — verständliche Zeichen darzustellen, und da die Gestalt dieser Zeichen schon ursprünglich — d. h. bey Erfindung oder Annahme einer Schrift — bestimmt ist, so darf sich die schöne Schriftkunst keine solche Bildung der Schrift erlauben, welche jene Gestalt zu sehr veränderte und dadurch die Schrift selbst unleserlich machte, gesetzt auch, daß bey einer so gewaltsamen Schriftbildung die Schrift an und für sich betrachtet eine schönere Form erhielte *). Die Kalligraphie ist also nur relativ schöne

machen, ein wirkliches Gemählde zu seyn, sondern sie soll sich bloß einer gefälligen Zeichnung nähern, muß also farblos oder schwarz auf weiß seyn. Auch greift alle farbige Schrift oder schwarze Schrift auf farbigem Grunde bey längerem Lesen die Augen an. Das Gelesen-werden aber ist Hauptzweck der Schrift.

*) Die seltsamen Bildungen und Verzierungen der Buchstaben, welche sich manche Kalligraphen sowohl in Hand- als Druckschriften erlauben, besonders bey größeren Buchstaben, wie man sie im Anfange und auf den Titeln der Schriften braucht, sind nicht nur oft an sich schon geschmacklose Verschnörkelungen, sondern auch darum verwerflich, weil sie dem ursprünglichen Zwecke der Schrift überhaupt entgegen sind. Ist aber eine gewisse Schrift ohne gewaltsame Veränderungen keiner höheren Verschönerung fähig, wie dieß der Fall bey der alten Mönchsschrift zu seyn scheint, deren wir uns noch immer größten Theils bedienen, so sollte sie lieber mit einer anderen vertauscht werden. Dieß ist bey der sogenannten deutschen Schrift um so leichter, da sie eine bloße Abart der weit schönern lateinischen, mithin ihre Vertauschung mit die-

Kunſt, verdient aber deſſen ungeachtet nicht minder als andere relativ ſchöne Künſte in den kalleotechniſchen Zyclus aufgenommen zu werden, da ſie durch allgemeine Verbreitung eines guten Geſchmackes in Handſchriften ſowohl als Druckſchriften ungemein viel zur Entwicklung und Ausbildung des urſprünglichen Schönheitsſinnes beytragen würde, und in dieſer Hinſicht auch von den Erziehern mehr als bisher benutzt werden ſollte. Denn da Leſen und Schreiben gewöhnlich zu den erſten Gegenſtänden des Jugendunterrichtes gerechnet werden, ſo müßte es zur frühen Geſchmacksbildung ſehr mitwirken, wenn der Jugend gleich beym erſten Unterrichte ſchöne Druck- und Handſchriften vorgelegt würden. Dieß müßte in Verbindung mit dem Unterrichte im Zeichnen (womit das Schreiben ſo verwandt iſt, daß Manche, vielleicht

---

ſer eine bloße Zurückführung derſelben auf die urſprüngliche Form iſt, deren ſich auch andere neuere Völker, ſelbſt ſolche, deren Sprachen mit unſerer genau verwandt ſind, bedienen. Daß die lateiniſche Schrift die Augen mehr angreife, als die deutſche, iſt wohl nur ein aus Gewöhnung entſtandenes Vorurtheil, was ſchon durch den unſchädlichen Gebrauch dieſer Schrift bey andern Völkern widerlegt wird. Wenn aber, wie Einige neuerdings behauptet haben, die Beybehaltung der deutſchen Schrift zur Erhaltung der Originalität unſerer Sprache und unſeres Nationalcharakters nöthig ſeyn ſollte, ſo wäre freylich jene Beybehaltung gleichſam Gewiſſensſache, indem man in einem Zeitalter wie das gegenwärtige alle, ſelbſt die kleinſten Hülfsmittel gebrauchen müßte, um den deutſchen Sinn nicht ganz erſterben zu laſſen,

nicht mit Unrecht, jenes diesem im Unterrichte] vorauszuschicken gerathen haben) den Schönheitssinn der Jugend nicht nur wecken, sondern ihm auch fortwährende Nahrung geben, so daß sie auch an anderen Gegenständen das Schöne vom Häßlichen sehr leicht würde unterscheiden lernen.

II. Gattung.
Zusammengesetzte.
Schöne Münzkunst.

§. 87.

Wiefern bey Ausprägung der Münzen Bildwerk mit Schrift auf eine solche Weise vereiniget wird, daß beyde zugleich einen wohlgefälligen Eindruck auf das Gemüth machen, erscheint die plastische Kunst als schöne Münzkunst. Sie verschönert daher sowohl die im menschlichen Verkehr als allgemeine Tauschmittel eingeführten Geldmünzen, als auch die zur Erhaltung des Andenkens an merkwürdige Personen und Begebenheiten und zur Belohnung des Verdienstes bestimmten Schau-, Gedächtniß- und Ehrenmünzen. Wegen des ursprünglichen Zweckes und der davon abhängigen Form solcher Producte aber entbehrt auch hier die schöne Kunst einer vollkommenen Freyheit in der Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen.

Anmerkung.

Daß die schöne Münzkunst zu den plastischen

Künſten (§. 68.) gehöre, iſt wohl keinem Zweifel unterworfen. Denn ſie gibt uns einen räumlichen Gegenſtand unter einer beſtimmten Form, die ſie ihm anbildet, zur Beſchauung. Schwieriger dürfte die Frage ſcheinen, zu welcher Ordnung (§. 69.) und Gattung (§. 70.) der plaſtiſchen Künſte ſie gehöre. Um dieſe Frage zu beantworten, müſſen wir auf den Urſprung der Kunſt und die urſprüngliche Beſtimmung der Münzen reflectiren. Bekanntlich tauſchte man anfangs (wie noch jetzt bey rohen Völkern, und unter gewiſſen Umſtänden ſelbſt bey gebildeten) Waare gegen Waare oder überhaupt Sachen von Werth (wohin auch Dienſtleiſtungen gehören) gegen andere Sachen von Werth. Als man nachher anfing, die Metalle, beſonders die edleren, wie man's nennt, als allgemeinere Tauſchmittel zu brauchen, wog man das Metall dem Andern zu. Um dieß Geſchäft zu erleichtern, bediente man ſich auch wohl ſchon im voraus abgewogner Metallſtücke, verſchieden an Größe und Geſtalt wie an Gewicht, die zur leichtern Erkennung mit gewiſſen Zeichen verſehen wurden. Hieraus entwickelte ſich ſehr natürlich die Kunſt, größere und kleinere Metallſtücke auszuprägen, die einen gewiſſen Werth repräſentirten und ſtatt des umſtändlichern Wägens nur gezählt werden durften, um jede beliebige Summe für Sachen von Werth geben und nehmen zu können. Dieſe Kunſt hatte alſo mit der Schönheit und dem äſthetiſchen Wohlgefallen ſo wenig zu thun, als die Kunſt, ſich eine Hütte zu bauen. Da man aber bey fortſchreitender Cultur fand, daß eine Münze ſo gut wie ein Gebäude eine gefällige Form annehmen könne, machte man auch jene zu einem Geſchmacksobjecte, und ſo

verwandelte sich die mechanische Münzkunst in eine schöne. Diese gehört folglich ebenfalls zu den relativ schönen Künsten. Denn die ursprüngliche Bestimmung der Münzen, als allgemeine Tauschmittel im Handel und Wandel umzulaufen, bestimmt auch ihre Form dergestalt, daß die hierauf beschränkte Kunst in der Bildung der Münzen nicht völlige Freyheit hat, sondern sich einem anderweiten Zweck unterwerfen muß *). Daher darf sie

*) Als in Frankreich die ersten Münzen mit dem Napoleonskopfe geschlagen wurden, mußten dieselben ungeachtet ihres hohen kalleotechnischen Werths wieder eingeschmolzen werden, weil sie nicht in den Handel und Wandel paßten. Die Bankiers beklagten sich nähmlich, daß jener Kopf dem Kommerze schade, d. h. das zu hoch hervorspringende Gepräge im Zählen, Aufschichten, Zusammenpacken und Verschicken der Münzen beschwerlich sey, und sie unbrauchbar mache. Es mußten daher andere mit niedrigerem oder flacherem Gepräge, obwohl von geringerer Schönheit, geschlagen werden. Mag also immer wahr seyn, was Winkelmann sagt, daß fast alle Münzen der freyen Staaten in Griechenland Köpfe zeigen, die vollkommner sind von Form, als was wir von Natur kennen (was noch kein Beweis der höchsten Schönheit wäre) — daß Raphael, der sich beklagte, zur Galatee keine würdige Schönheit in der Natur zu finden, die Bildung derselben von den besten Syrakusanischen Münzen, weil die schönsten Statuen, außer dem Laokoon, zu seiner Zeit noch nicht entdeckt waren, hätte nehmen können (was doch eben nicht sehr künstlerisch gewesen wäre) — ja, daß weiter als diese Münzen der menschliche Begriff nicht gehen könne (was indeß wohl zu bezweifeln wäre, wenn unter diesem Begriffe das Ideal der Schönheit ver-

auch in Anſehung der Größe und des Umfangs ihrer Producte nicht über ein gewiſſes Maß hinausgehen, und kann deßhalb das Äſthetiſch-wohlgefällige immer nur im Kleinen darſtellen. An dieſe Beſchränkungen iſt die Kunſt nicht bloß in Anſehung der Geldmünzen, die auch ſchlechtweg Münzen heißen, ſondern ſelbſt in Anſehung der Schau-, Gedächtniß- und Ehrenmünzen, die auch zum Unterſchiede von jenen Medaillen genannt werden, gebunden. Denn wenn ſie gleich bey dieſen, weil ſie nicht in Kurs kommen ſollen, mehr

---

ſtanden werden ſoll, das kein einzelnes Kunſtwerk, am wenigſten ein ſo beſchränktes wie eine Münze, ſie vollkommen erreichen kann) — mag aber dieß alles ſeine Richtigkeit haben, ſo bleibt eine Kunſt, die ſich nach äußeren Zwecken ſchon vermöge ihres Weſens bey ihren Erzeugniſſen bequemen muß, doch immer eine relativ ſchöne. Auch iſt es merkwürdig, daß uns kein einziger alter Münzkünſtler, außer dem Revantos, deſſen Nahme auf Münzen von Kydonia in Kreta vorkommt, von den Alten ſelbſt nicht vom Polyhiſtor Plinius, genannt iſt. Sollte man nicht hieraus ſchließen, daß die Alten ſelbſt auf die Producte dieſer Kunſt weniger äſthetiſchen Werth legten, als auf andere, z. B. geſchnittene Steine, da die Künſtler, welche ſich in der Steinſchneidekunſt hervorthaten, von den Alten nicht ungenannt geblieben ſind? Oder gaben ſich die alten Steinſchneider bloß nebenher auch mit dem Stempelſchneiden zum Behuf des Münzens ab? Denn im Stempelſchneiden allein liegt der Grund von der äſthetiſchen Form der Münzen. Das Ausprägen derſelben iſt eine bloß mechaniſche Operation, bey der es nur darauf ankommt, daß die Form des Stempels rein wiedergegeben werde.

Freyheit als bey jenen hat, ſo daß ſie dieſelben größer und höher ausprägen darf, ſo haben doch die Medaillen unſtreitig ihren Urſprung den eigentlichen Münzen zu verdanken, und ſind nichts anders als Geldſtücke von eigenthümlichem Gepräge. Sie dürfen ſich daher auch in ihrer Form von eigentlichen Münzen nicht zu ſehr entfernen, wenn ſie ihren numismatiſchen Charakter nicht ganz verlieren ſollen *). — Was ferner die Gattung der ſchönen Künſte betrifft, zu welcher die ſchöne Münzkunſt gehört, ſo zählen wir ſie mit Recht zu den zuſammen geſetzten. Denn erſtlich gibt ſie einer körperlichen Maſſe eine gewiſſe Form, die Geſtalt einer Münze überhaupt, und kann die Oberflächen dieſes Körpers auch mit beſonderen Geſtalten (z. B. mit Köpfen oder ganzen Figuren von Menſchen und Thieren, mit ſymboliſchen oder allegoriſchen Darſtellungen, mit Wappen, die zum Theil eben ſolche Bilder enthalten) ſchmücken, was jedoch nicht nothwendig iſt. Denn es kann Münzen ohne beſonderes oder eigentliches Bildwerk (mit bloßer Schrift) geben, die dennoch einen wohlgefälligen Anblick gewähren **). Zweytens beſchreibt ſie die Münze

*) Eine viereckige Metallplatte von der Größe eines Quadratfußes mit halberhobener Arbeit (mezzo rilievo) würde kein Werk der ſchönen Münzkunſt, ſondern der Bildnerkunſt ſelbſt ſeyn. Manche neuere Münzkünſtler verſehen es eben darin, daß ſie ihre Producte mit Bildwerk überladen und dieß zu weit über die Grundfläche hervortreten laſſen, mithin die nothwendigen Gränzen ihrer Kunſt verkennen.

**) Auch dieſer Umſtand beweiſt, daß dieſe Kunſt nur relativ ſchön ſey. Wäre ſie ein Theil der eigentlichen Plaſtik (§. 82.), mithin abſolut ſchöne Kunſt, ſo müßte das eigentlich Plaſtiſche an einer Münze nicht

mit gewissen willkührlichen Zeichen (Wort- oder Zahlzeichen, Buchstaben oder Ziffern), die sich theils auf den Gehalt und die Bestimmung der Münze theils auf das besondere Bildwerk derselben (wenn dergleichen vorhanden ist) beziehen *). In dieser Hinsicht hat die

---

ein bloß zufälliger Schmuck derselben seyn. Durch diesen Schmuck nähert sich die Kunst nur der Bildnerkunst, obgleich in ziemlicher Entfernung, weil sie beym Bilden keine freye Hand hat. Das Bildwerk auf einer Münze kann daher nicht einmahl mit der Sculpturarbeit an einem Gebäude (einer erhobenen Arbeit an demselben) in Parallele gestellt werden. Denn hier behauptet die Bildnerkunst noch ihre Selbstständigkeit und Freyheit, indem sie bloß die Wand des Gebäudes zu ihren Darstellungen benutzt (§. 85. Anm.); daher sie sich auch weiter ausbreiten und ihre Figuren nach eigenem Bedürfniß mehr oder weniger über den Grund erheben kann. Dort aber dient sie in der That, und muß sich daher sowohl auf einen sehr kleinen Raum beschränken, als auch innerhalb dieses Raumes ihre Figuren möglichst flach und niedrig halten, damit diese dem Zwecke der Münze keinen Abbruch thun.

*) Schrift ist der Münze weit nothwendiger, als eigentliches Bildwerk. Sie muß wenigstens mit einem Buchstaben oder einer Zahl oder irgend einem anderen conventionalen Zeichen andeuten, was die Münze werth oder zu welchem Behuf sie geprägt sey. Münzen ohne alle Zeichen der Art würden einen wesentlichen Mangel haben und als unvollständige Producte anzusehen seyn, gleich jenen Münzen der ältesten Zeit, die nur auf Einer Seite geprägt sind — eine Folge des noch unvollkommenen Mechanismes. Es ist Pflicht der Kunst, den ohnehin so kleinen Raum, den ihr die Münze darbiethet, möglichst

Kunst einen graphischen Charakter, welchen sie auch dadurch behauptet, daß sie das vorhandene Bildwerk möglichst verflacht und es beynahe wie eine Art von Zeichnung oder wie ein farbloses Miniaturgemählde wahrnehmen läßt. Da nun, wenn eine Münze vollkommen seyn soll, sowohl die Münze im Ganzen (als ein kleiner Körper betrachtet) als auch die darauf befindlichen Figuren und Schriftzüge eine durchaus wohlgefällige Form haben müssen — eine Forderung, der die alten Münzen nicht immer entsprechen, weil die alten Künstler oft nur auf das Bildwerk als das vorzüglichste Geschmacksobject den gehörigen Fleiß verwandten — und da die auf der Münze befindliche Schrift theils gleich dem übrigen Bildwerke über die Grundfläche etwas heraustritt, theils als In- oder Aufschrift (επιγραμμα, επιγραφη) betrachtet werden kann, oft auch wirklich eine vollständige im Lapidarstyl abgefaßte Inschrift enthält: so könnte man die schöne Münzkunst auch eine plastische Kalligraphik oder Epigraphik nennen. Dieß würde uns zugleich zu dem erweiterten Begriffe einer Kunst führen, welche überhaupt Bildwerk und Schrift an was immer für einem gegebenen Gegenstande mit einander zu einem gemeinschaftlichen Geschmacksobjecte vereiniget, z. B. an Triumphbögen, Obelisken, Vasen, Sarkophagen, Grabsteinen, Schilden u. d. gl., wobey der Künstler vornähmlich darauf Rücksicht zu nehmen hätte, ob Bildwerk oder Schrift die Hauptsache und zu welchem Zwecke sein Product bestimmt wäre. Indessen ist die

---

zu benutzen, mithin auch die Rückseite (revers) ordentlich auszuprägen.

Vereinigung von Bildwerk und Schrift nirgend ſo häufig und ſo nöthig, man könnte ſagen, ſo innig, als bey Münzen, wo ſie ſich meiſtens gegenſeitig auf einander beziehen, zuſammen eine Art von kleinem Tableau bilden und beym Prägen mit Einem Schlage aus dem Metall hervorſpringen. Darum haben wir hier die ſchöne Münzkunſt als die merkwürdigſte Art der plaſtiſchen Epigraphik — ſowohl wegen der erſtaunlichen Menge als wegen des äſthetiſchen und hiſtoriſch-antiquariſchen Werthes ihrer Producte — vorzugsweiſe in Erwägung gezogen. Was aber die Epigraphik als Kunſt, ſchöne Inſchriften zu fertigen, und die Numismatik als Kunſt, die vorhandenen Münzen zu verſtehen, zu beurtheilen und in Sammlungen zu ordnen, anlangt, ſo gehört jene zur toniſchen Kunſt, wiefern ſie articulirte Töne (in poetiſcher oder proſaiſcher Form) zur Darſtellung braucht, dieſe zur Kunſt des gelehrten Antiquars, die außer dem Kreiſe der ſchönen Künſte liegend mit ihm nur in Berührung iſt *).

*) Wir nehmen hier das Wort Antiquar im edleren und weiteren Sinne, und verſtehen darunter den Mann, der mit Kenntniß und Geſchmack die Producte der Vorzeit (ſie ſey ältere oder neuere) ſtudirt, alſo nicht den bloßen Sammler und Raritätenkrämer nach dieſem oder jenem beſchränkten Geſichtspuncte, vielweniger den Trödler mit alten (wiſſenſchaftlichen oder Kunſt-) Werken. Das Wort. Numismatik aber kann theils von der Kunſt (νομισματικη τεχνη) theils von der Wiſſenſchaft (νομισματικη επιστημη) verſtanden werden. In jener Hinſicht bedeutet es entweder die Kunſt, Münzen zu prägen (die

§. 88.

Wie die verschiedenen Zweige der plastischen Kunst in der Mehrzahl plastische oder bildende Künste genannt werden (§. 68.), so heißen eben dieselben, sofern sie sich der Zeichnung beym ersten Entwurf ihrer Producte bedienen, und diese auf solche Art gewisser Maßen mahlerisch darstellen (§. 83.), auch graphische oder zeichnende Künste (arti del disegno, arts du dessein d. h. qui ont rapport an dessein — wie Monier in seiner Geschichte der zeichnenden Künste ihren Begriff bestimmt). Und da sie sich ursprünglich und zunächst auf die Form des Raumes beziehen (§. 68. Anm.), so sind sie vorzüglich geschickt, das Bleibende an den Gegenständen darzustellen, und müssen daher, wenn sie auch das Veränderliche darstellen wollen, dasselbe in einem gewissen Momente fixiren (§. 83. Anm.).

---

eigentliche Münzkunst) oder die oben bezeichnete Kunst, deren glückliche Ausübung sowohl theoretische Bekanntschaft mit der ersten Kunst nach ihrem mechanischen und ästhetischen Charakter, vornehmlich dem lezten, als auch eine Menge historischer (im weitesten Sinne des Worts) und philologischer Kenntnisse voraussetzt. Die wissenschaftliche Kenntniß der vorhandenen Münzen selbst wäre die eigentliche Münzwissenschaft (scientia numismatica).

Der beſonderen Kalleotechnik

drittes Hauptſtück.

Mimiſche Kalleotechnik.

§. 89.

Das Reich der mimiſchen Kunſt überhaupt umfaßt alle die ſchönen Künſte, welche ſich bedeutſamer Bewegungen als eines Darſtellungsmittels bedienen (§. 68.). Dieſe Bewegungen ſind entweder ſolche Veränderungen des menſchlichen Körpers, welche ein natürlicher und unwillkührlicher Ausdruck des Innern ſind, oder ſie ſind ſelbſt ein Act der Willkühr, wodurch der Körper ſeinen Ort im Raume verändert. In beyderley Hinſicht kann die Kunſt von ihnen Gebrauch machen, und ſich dadurch ſowohl als durch Vereinigung mit den toniſchen Künſten in verſchiedene mimiſche Künſte zerlegen.

Anmerkung.

Die mimischen Künste haben die Eigenthümlichkeit, daß in ihnen der lebende menschliche Körper selbst als Darstellungsmittel erscheint, und zwar durch Bewegungen, die auf das Innere oder Geistige des Menschen hindeuten, indem Äußeres und Inneres am Menschen so innig zusammen hängt, daß sich das Eine im Anderen gleichsam abspiegelt, Eines das Andere erregt und verkündet. So haben Freude, Traurigkeit, Verwunderung, Liebe, Haß, Zorn, Furcht Schrecken u. s. w. ihre entsprechenden Veränderungen am Körper, welche auf eine natürliche und unwillkührliche Weise jene Gemüthszustände bezeichnen. Aber auch die Willkühr hat Einfluß auf unsere körperlichen Bewegungen, wiefern wir theils jene Veränderungen durch die Herrschaft des Gemüthes vermindern oder verstärken, theils unseren gesammten Körper nicht nur in Ansehung seiner Stellung oder Lage verändern, sondern auch von einem Orte zum anderen nach verschiedenen Richtungen bewegen können. Wenn nun dergleichen Bewegungen durch die Form der Composition ein schönes Ganze bilden, so entsteht ein mimisches Kunstproduct, das nach der Verschiedenheit jener Bewegungen und ihrer Verbindung auch selbst von verschiedener Art seyn kann. Ein solches Kunstwerk ist freylich das flüchtigste von allen, weil es sich nicht einmahl so wie ein tonisches durch schriftliche Zeichen fixiren läßt *); aber es ist auch das le-

*) Denn sagt Schiller trefflich im Prolog zu Wallenstein's Lager,

hendigſte von allen, weil in ihm der Künſtler ſelbſt ſich zum lebenden Kunſtwerke geſtaltet. Auch kann es ſeinen Eindruck noch durch die innigſte Verſchmelzung mit der toniſchen Kunſt verſtärken, weil die mimiſche Kunſt wie jene in einer urſprünglichen Beziehung auf die Zeitform ſteht (§. 68. Anm).

I. Ordnung.

Abſolut ſchöne mimiſche Künſte.

I. Gattung.

Einfache.

I. Art.

Geberdenkunſt.

§. 90.

Wiefern die mimiſche Kunſt (überhaupt oder im weiteren Sinne) ſich derjenigen Ver-

---

Denn ſchnell und ſpurlos geht des Mimen Kunſt,
Die wunderbare, an dem Sinn vorüber,
Wenn das Gebild des Meiſſels, der Geſang
Des Dichters nach Jahrtauſenden noch leben.
Hier ſtirbt der Zauber mit dem Künſtler ab,
Und, wie der Klang verhallet in dem Ohr,
Verrauſcht des Augenblicks geſchwinde Schöpfung,
Und ihren Ruhm bewahrt kein dauernd Werk.

Man hat zwar auch dieſe Art von Kunſtwerken durch das Wort zu fixiren geſucht; aber ſo lehrreich auch dergleichen Beſchreibungen (z. B. Böttiger's von vierzehn Iffland'ſchen Darſtellungen) in anderer Hinſicht ſeyn mögen, ſo können ſie doch noch weniger, als die Beſchreibungen von Gemählden, das mimiſche Kunſtwerk ſelbſt zur inneren Anſchauung bringen, weil ſein ganzes Weſen ein beſtändiges Entſtehen und Vergehen iſt. Selbſt die Linien, womit man einen Tanz zu bezeichnen pflegt, geben

änderungen am menſchlichen Körper, welche ein natürlicher und unwillkührlicher Ausdruck des Innern ſind, zur Darſtellung des Aeſthetiſch-wohlgefälligen bedient, heißt ſie ſchlechtweg Mimik (mimiſche Kunſt im engeren Sinne) oder Geberdenkunſt. Das Weſen dieſer Kunſt beſteht alſo in einem ausdruckvollen und durch ſich ſelbſt gefallenden Geberdenſpiele, wodurch die Einbildungskraft des Zuſchauers in ein mit dem Verſtande harmonirendes freyes Spiel verſetzt, mithin das Gemüth beluſtigt wird. Die Pathognomik als ein beſonderer Theil der Phyſiognomik gibt daher der Mimik ihre natürliche Grundlage; die Cheironomie aber iſt nur ein beſonderer Zweig dieſer Kunſt.

Anmerkung.

Alle Veränderungen am menſchlichen Körper, die das Innere äußerlich darſtellen, ohne daß dabey der Körper ſelbſt ſeinen Ort zu verändern oder ſich im Raume hin und her zu bewegen braucht, heißen Geberden, z. B. das Lächeln des Mundes, das weite öffnen und ſtarre vor ſich Hinblicken der Augen, das Ausbreiten, Erheben oder Zuſammenſchlagen der Hände, das Senken oder Aufwärtstragen des Kopfes, das Vorwärts- oder Rückwärtsbeugen des Körpers u. ſ. w.

---

kein lebendiges Bild von ihm und ſollten durch ihre Verwirrung eher vermuthen laſſen, daß dergleichen Bewegungen mißfällig ſeyn müßten.

und dieſe Geberden heißen inſonderheit Mienen, ſofern ſie im menſchlichen Antlitz als dem bedeutungsvollſten Theile des menſchlichen Körpers erſcheinen *). Denn dieſer Theil, an und zunächſt welchem die vorzüglichſten Sinnenorgane ſich befinden, wohin ſich alſo die wichtigſten Nerven verbreiten und mit welchem die Seele gleichſam in nächſter Berührung ſteht, iſt der treueſte Spiegel des Innern: in ihm ſelbſt aber iſt wieder das Auge — dieſes himmliſche Organ, in welchem ſich das Weltall ſelbſt abzubilden ſcheint, und wohin das innere Licht ſeine feurigſten Strahlen ſendet — der bedeutungsvollſte Theil **). Wenn dem-

*) Alle Mienen ſind Geberden, aber nicht alle Geberden Mienen. Geberde iſt der generiſche, Miene der ſpeciale Ausdruck. Lächeln iſt Miene, mithin auch Geberde; Händeausſtrecken iſt Geberde, aber nicht Miene. Eben ſo ſind Geberdenſpiel und Mienenſpiel verſchieden.

**) „In ore sunt omnia. In eo autem ispo dominatus est omnis oculorum: quo melius nostri illi senes, qui personatum ne Roscium quidem magnopere laudabant. Animi est enim omnis actio, et imago animi vultus est, indices oculi. Nam haec est una pars corporis, quae, quot animi motus sunt, tot significationes et commutationes possit efficere.“ (Cic. de orat. 3, 59.) Dieſe Stelle iſt merkwürdig, weil ſie beweiſt, daß ſchon die Alten (wenigſtens die Römer) einigen Anſtoß an dem maskirten Antlitz eines Schauſpielers nahmen. Einem maskirten Schauſpieler nähmlich iſt wohl Geberdenſpiel, aber kein Mienenſpiel möglich. Denn der Sitz dieſes Spiels iſt dem Zuſchauer verſchloſſen. Dieſer entbehrt alſo einen weſentlichen Theil des Geberdenſpiels. Dadurch, daß

nach das Innere des Menschen — seine Gefühle, Empfindungen, Gedanken, Neigungen, Entschlüsse u. s. w. — durch solche körperliche Veränderungen auf eine ausdruck- und geschmackvolle Weise dargestellt wird, so daß daraus ein harmonisches Ganze schöner Bewegungen hervorgeht, so ist dieß gleichsam eine poetische Schilderung des Inneren, die aber nicht durch Worte, sondern durch Geberden geschieht, und wobey die Kunst keinen anderen Zweck hat, als das Wohlgefallen an der Form der Composition jener äußeren Bewegungen und des ihnen correspondirenden Spiels der inneren Bewegungen. Wiefern nun die Physiognomik überhaupt das Innere des Menschen nach

---

die Maske selbst eine ausdruckvolle Miene haben kann, oder daß die alten Schauspieler in verschiedenen Scenen verschiedene, den jedesmahligen Umständen angemessene, oder wohl gar solche Masken anlegten, die von beyden Seiten verschiedene Mienen hatten, und daher dem Zuschauer beliebig zugewendet werden konnten, wie einige Schriftsteller behauptet haben, ist ein Ersatz für das in seiner unendlichen Mannigfaltigkeit so ausdruckvolle Mienenspiel gar nicht möglich. Der Gebrauch der Masken im Schauspiele ist daher bey der veränderten Einrichtung unserer Theater, wo alle oder doch die meisten Zuschauer den Wechsel des Mienenspiels am Schauspieler beobachten können, auf keine Weise wieder einzuführen. Selbst das, was Schlegel zur Vertheidigung des Gebrauchs der Masken bey den Alten sagt, bestätiget dieß. S. Dessen Vorles. üb. dramat. Kunst u. Literat. Th. 1. S. 91. ff. wo er zugleich die Meinung vom Maskenwechsel und Mienenwechsel der Masken bestreitet.

dem Äußeren beurtheilen lehrt, und die Pathognomik insonderheit die vorübergehenden oder veränderlichen Erſcheinungen am menſchlichen Körper hinſichtlich ihrer Bedeutſamkeit erwägt *), in ſo fern muß die Theorie der Mimik auf die dort aufgeſtellten Grundſätze weiter fortbauen, und ſie mit den Regeln des Äſthetiſch-wohlgefälligen verknüpfen, indem es auch mißfällige, obwohl an ſich ausdruckvolle, Bewegungen geben kann. Und da beym Geberdenſpiele die Hände als die beweglichſten Glieder des menſchlichen Körpers, ſelbſt wenn der ganze Körper in Ruhe iſt, eine vorzügliche Rolle ſpielen, ſo nannten die Alten dieſen Theil der Mimik (und tropiſch auch wohl das Ganze) Cheironomie oder Cheiroſophie, in welcher nach Athenaeus (l. 1. c. 20.) ein gewiſſer Teleſis oder Teleſtes ſich vorzüglich auszeichnete **).

*) S. des Verf's. Verſuch einer ſyſtemat. Encyclop. der Wiſſenſchaften. Th. 2. S. §. 164.

**) In Luzian's Geſpräche περι ορχησεως heißen auch die pantomimiſchen Tänzer Cheirosophen, doch vornähmlich in Rückſicht auf ihr geſchicktes Händeſpiel. Daher ſagte einſt der kyniſche Philoſoph Demetrius zu einem ſolchen Tänzer, der die Liebesgeſchichte der Venus und des Mars darſtellte: «Ich ſehe nicht bloß, was du vorſtellſt, ſondern ich höre es auch; denn du ſcheinſt mit den Händen zu ſprechen.“ — Hierauf beziehen ſich auch die argutiae digitorum beym Cicero orat c. 18.), obwohl hier beſonders auf den Redner Rückſicht genommen wird, wie fern er an der mimiſchen Action theilnimmt (§. 79. Anm.). Aber die bey uns ſogenannte Fingerſprache gehört nicht hierher. Denn dieſe bedient ſich der Finger zur Compoſition willkührlicher

Man muß übrigens das Künstlerische, mit absichtlicher Nachahmung ausgeführte (also im eigentlichen Sinne mimische) Geberdenspiel von dem bloß natürlichen und unwillkührlichen Ausdrucke des Inneren durch das Äußere wohl unterscheiden, indem der mimische Künstler sich bey der Darstellung nicht dem Gefühle so hingeben darf, daß er in den Zustand des Gemüthes, den er darstellet, mit Verlust seiner Besonnenheit übergehe. Wie leicht aber dieser Übergang sey, sieht man unter andern auch aus der Erzählung des Gellius (l. 7. c. 5,) vom Schauspieler Polus, der jedoch hauptsächlich dadurch einen Fehlgriff machte, daß er, um die Traurigkeit der Electra in der Tragödie dieses Nahmens von Sophokles recht täuschend darzustellen, statt der angeblichen Urne des Oreſtes, die er als Electra tragen sollte, die wirkliche Urne seines eigenen Sohnes vom Grabe hohlte und, indem er sie auf der

---

Wortzeichen, ist also nicht Geberdensprache, sondern eine Art von Schriftsprache. Wohl aber gehört die Augensprache zur Mimik, indem die Augen ohne alle Convention das Innere verkünden. — Sehr treffend bezeichnen übrigens den Unterschied der beyden Arten von Sprache, deren sich der Mensch bedienen kann, folgende Worte: «Man wird aus den Reden eines Menschen zwar abnehmen können, für was er will gehalten seyn, aber das, was er wirklich ist, muß man aus dem mimischen Vortrage seiner Worte und aus seinen Geberden, also aus Bewegungen, die er nicht will, zu errathen suchen.» — Schiller über Anmuth und Würde, S. 150. im 3. Th. der Thalia, Jahrg. 1793.

Bühne in den Armen hielt, ſo heftig erſchüttert wurde, daß er alles erfüllte „non simulacris neque imitamentis, sed luctu atque lamentis veris et spirantibus; itaque quum agi fabula videretur, dolor accitus est.“ — Ein ſolcher Schmerz iſt unäſthetiſch. Die alten Mimiker ſcheinen aber eben ſo wohl wie die neuern oft durch Übertreibung des Mimiſchen gefehlt zu haben, wie man auch aus Ariſtoteles Poetik (c. 27. §. 2. 3. ed. Bip.) ſieht, wo ein gewiſſer Kallippides erwähnt wird, der deßhalb vom Myniskus ein Affe genannt und durch die große Beweglichkeit ſeines Körpers bey unverändertem Orte desſelben den Alten zum Sprichworte wurde *).

2. Art.

Tanzkunſt.

§. 91.

Wiefern die mimiſche Kunſt ſich der willkührlichen Bewegung des ganzen Körpers zur Darſtellung des Aeſthetiſch-wohlgefälligen be-

*) Daher nannten die Römer den Tiberius, der oft groſſe Reiſeanſtalten machte, ohne von der Stelle zu kommen, ſpottweiſe Kallippides, «quem cursitare ac ne cubiti quidem mensuram progredi proverbio graeco notatum est.“ (Suet. Tib. 38. Vergl. Cic. ad Att. 13. 12. wo manche Kritiker mit Unrecht Philippides oder Phidippides für Kallippides haben leſen wollen. Es könnte aber auch wohl ſeyn, daß jener Schauſpieler und dieſer zum Sprichworte gewordene Kallippides zwey Perſonen geweſen wären).

dient, heißt ſie Tanzkunſt, Choreutik oder Orcheſtik. Das Weſen dieſer Kunſt beſteht alſo in einer ſolchen Form der Bewegung des Körpers, welche durch mannigfaltige, nach den Geſetzen der Symmetrie und des Rhythmus abwechſelnde Linien und Stellungen ein äſthetiſches Wohlgefallen bewirkt. Daher fordert auch der Tanz die Begleitung der Muſik, ohne daß jedoch die Tanzkunſt ſelbſt mit der Tonkunſt zur gemeinſchaftlichen Production eines Kunſtwerks in Verbindung trete.

Anmerkung.

Beym Tanze muß ſich der ganze Körper von einem Orte zum andern bewegen, da hingegen beym bloßen Geberdenſpiele derſelbe auch fixirt ſeyn kann. Jene Bewegung aber iſt ein Product der Willkühr, ob ſie gleich eine natürliche Grundlage hat. Daher muß der Körper auch erſt gehen, und zwar feſt und ſicher gehen, lernen, eh' er tanzen kann; aber geberden thut er ſich von Natur, indem ſchon das Kind in der Wiege lächelt, weint und mit ſeinen Händchen geſticulirt, um ſeine inneren Regungen auszudrücken. Das Mittel jener Bewegung ſind die Füße als dasjenige Doppelorgan, wodurch unſer Körper Locomotivität erhält, oder eine im Ganzen bewegliche Maſchiene iſt. Daher ſind auch die Füße das eigentliche Tanzorgan. Indeſſen muß freylich, wenn die Bewegung des Tänzers durchaus gefallen ſoll, auch die Haltung des Körpers überhaupt, und beſonders der Arme als Hülfsorgane der Bewegung, ſo modificirt werden, daß

sie auf eine wohlgefällige Art in die Augen falle *). Der Tanz an und für sich ist aber auch ein natürlicher Ausdruck des geselligen Frohseyns und hat diesem unstreitig seine Entstehung zu danken. Denn das durch frohe Gemüthsstimmung mehr oder minder aufgeregte Lebensgefühl spricht sich auch durch stärkere Bewegungen des ganzen Körpers (hüpfen, springen u. d. gl.) aus **). Allein die Tanzkunst nimmt hierauf

---

*) Die Arme sind theils Geberdungs- theils Bewegungswerkzeuge. Als jene braucht sie die Mimik in der Cheironomie (§. 90. Anm.), als diese die Orchestik. Für die Bewegung des ganzen Körpers sind aber die Arme nur Hülfsorgane, wie man besonders beym Laufen oder schnellen Gehen sehen kann (nach einer schon alten Bemerkung des Aristoteles de incessu animalium, ὅτι οἱ θεοντες θαττον θεουσι παρασειοντες τας χειρας). Die Haltung der Arme und Hände (le maintien) schließt also auch deren Bewegung in sich und ist ein wichtiges Moment beym Tanze; ja es hängt davon selbst die schöne Haltung des ganzen Körpers ab, ohne welche auch keine schöne Bewegung desselben möglich ist. Daher verstehen die Franzosen unter Maintien auch die Körperhaltung überhaupt.

**) Bendavid in seinen Beyträgen zur Kritik des Geschmacks (S. 229. ff.) behauptet, die Tanzkunst verdanke ihren Ursprung der Geschlechtsliebe, deren mannigfaltiges Streben ursprünglich durch den Tanz dargestellt worden sey; zum Tanze gehöre daher wenigstens ein Mann und ein Weib, und der erste Tanz sey wahrscheinlich ein Pas de deux zweyer Liebenden gewesen. Allein diese Erklärung ist wohl zu künstlich. Fröhliche Menschen, selbst Kinder, die noch nichts von jener Liebe ahnen, hüpfen und springen, wenn sie lustig sind; und was ist dieß Hü-

keine besondere Rücksicht, sondern ihr Zweck, als schöne Kunst, ist Darstellung des ästhetisch-wohlgefälligen durch beliebige Bewegung des ganzen Körpers, damit der Tanz selbst etwas Schönes oder ein Object

---

pfen und Springen anders, als der Tanz in seinem rohen Ursprunge? — Andere wollten den Tanz dagegen aus der Religion ableiten, weil die Tänze bey den Griechen, wie ihre Schauspiele, zu den religiösen Feyerlichkeiten gehörten. Allein diese Feyerlichkeiten forderten eben zur Freude auf, besonders an den Bacchusfesten, aus welchen die griechischen Schauspiele zunächst hervor gingen. Mithin bestätigt dieß vielmehr unsere Erklärung. Dadurch wird aber die Liebe so wenig als die Religion ausgeschlossen. Denn beyde haben als Erweckerinnen einer frohen begeisternden Gemüthsstimmung unstreitig ihren Antheil an der Entstehung und weiteren Entwickelung dieses Kunstzweiges. Aus dieser Erklärung vom Ursprunge des Tanzes läßt sich dann auch begreifen, warum der Tanz für die Geselligkeit ein so wichtiges Unterhaltungsmittel und für die Liebe ein so gefährliches Reitzmittel ist. Denn was dem Frohsinn und der Liebe seine Entstehung und Ausbildung verdankt, muß beydes auch wieder erwecken und nähren. Man vergesse aber nicht, daß hier die Tanzkunst bloß als einfache Kunst betrachtet wird. Von der mimischen Tanzkunst oder der Pantomimik, die wir im folgenden §. erwägen werden, kann der Tanz auch zur Darstellung ganzer Handlungen oder Begebenheiten gebraucht werden. Diese Begebenheiten können dann sowohl einen freudigen als einen traurigen Charakter haben. Mithin kann es in dieser Hinsicht auch Trauertänze geben. Diese sind aber eine bloße Folge von der weiteren Ausbreitung und den höheren Fortschritten der Kunst.

der Geſchmacksluſt auch für den bloßen Zuſchauer werde. Zu dem Ende müſſen nicht nur alle einzelnen Bewegungen des Körpers ſo beſchaffen ſeyn, daß ſie mit Wohlgefallen von dem Auge wahrgenommen werden können, ſondern ſie müſſen auch zuſammen genommen ein ſchönes, in allen ſeinen Theilen harmoniſches Ganze bilden. Die Linien, in welchen ſich der Körper bewegt, die verſchiedenen Stellungen (Poſitionen), welche er dabey durchläuft, ſo wie, wenn mehrere Perſonen zuſammen tanzen, die verſchiedenen Gruppen, welche ſie durch ihre ſich in einander ſchlingenden Bewegungen bilden, müſſen nicht nur mannigfaltig, ſondern auch nach einer gewiſſen Symmetrie abgemeſſen ſeyn, damit Einheit in dieſe Mannigfaltigkeit komme und nicht ein bloßes Gewirre von Bewegungen (wie man es häufig genug in unſeren Geſellſchaftstänzen nicht ohne Widerwillen bemerkt) entſtehe. Daher iſt die Choregraphie oder Choreographie, welche die zu einem Tanze gehörigen Bewegungen im voraus durch Zeichnung auf dem Papiere beſtimmt und deßhalb auch Tanzzeichnungskunſt genannt wird, für die präciſe Ausführung eines Tanzes nicht unwichtig, ſteht jedoch mit der Zeichenkunſt (§. 83.) in keiner Verbindung, da ſie keine Körperformen bildet und auf Schönheit der Zeichnung bey der Vorzeichnung der Bewegung keine Rückſicht zu nehmen braucht *). Aber auch rhythmiſch muß die Bewegung

*) Manche verſtehen unter Choregraphie die Theorie der Tanzkunſt ſelbſt, z. B. Kattfuß in ſeiner Choregraphie oder Anweiſung zu den

Freyheit als bey jenen hat, ſo daß ſie dieſelben größer und höher ausprägen darf, ſo haben doch die Medaillen unſtreitig ihren Urſprung den eigentlichen Münzen zu verdanken, und ſind nichts anders als Geldſtücke von eigenthümlichem Gepräge. Sie dürfen ſich daher auch in ihrer Form von eigentlichen Münzen nicht zu ſehr entfernen, wenn ſie ihren numismatiſchen Charakter nicht ganz verlieren ſollen *). — Was ferner die Gattung der ſchönen Künſte betrifft, zu welcher die ſchöne Münzkunſt gehört, ſo zählen wir ſie mit Recht zu den zuſammen geſetzten. Denn erſtlich gibt ſie einer körperlichen Maſſe eine gewiſſe Form, die Geſtalt einer Münze überhaupt, und kann die Oberflächen dieſes Körpers auch mit beſonderen Geſtalten (z. B. mit Köpfen oder ganzen Figuren von Menſchen und Thieren, mit ſymboliſchen oder allegoriſchen Darſtellungen, mit Wappen, die zum Theil eben ſolche Bilder enthalten) ſchmücken, was jedoch nicht nothwendig iſt. Denn es kann Münzen ohne beſonderes oder eigentliches Bildwerk (mit bloßer Schrift) geben, die dennoch einen wohlgefälligen Anblick gewähren **). Zweytens beſchreibt ſie die Münze

*) Eine viereckige Metallplatte von der Größe eines Quadratfußes mit halberhobener Arbeit (mezzo rilievo) würde kein Werk der ſchönen Münzkunſt, ſondern der Bildnerkunſt ſelbſt ſeyn. Manche neuere Münzkünſtler verſehen es eben darin, daß ſie ihre Producte mit Bildwerk überladen und dieß zu weit über die Grundfläche hervortreten laſſen, mithin die nothwendigen Gränzen ihrer Kunſt verkennen.

**) Auch dieſer Umſtand beweiſt, daß dieſe Kunſt nur relativ ſchön ſey. Wäre ſie ein Theil der eigentlichen Plaſtik (§. 82.), mithin abſolut ſchöne Kunſt, ſo müßte das eigentlich Plaſtiſche an einer Münze nicht

hierbey jede Kunſt für ſich beſchäftigt iſt, der Tanz alſo nicht zugleich als ein Product der Tonkunſt betrachtet werden kann, ſo iſt die Tanzkunſt, wie wir ſie hier betrachtet haben, bloß eine einfache Kunſt *). Übrigens ſchließt die Tanzkunſt als ſchöne Kunſt alle Seiltänzereyen und Luftſpringereyen aus. Denn hierbey iſt es bloß darauf abgeſehen, körperliche Kraft und Gewandtheit bewundern zu laſſen, und die Schönheit der Bewegung wird entweder ganz vernachläſſiget

habe die Hitze der Krieger (welche die Spartaner Tänzer nannten) durch den Rhythmus zu dämpfen. Allein auch beym Militär ſoll die Muſik als belebendes (Muth und Kampfluſt einhauchendes) Princip wirken und ſo wirkt auch auf jedes wohlorganiſirte Gemüth ein kräftiger Marſch. Die Regelmäßigkeit der Bewegung liegt ſchon im Weſen der Tanzkunſt, und die Muſik unterſtützt ſie bloß, ohne dem Gemüth irgend eine Feſſel anzulegen.

*) Anders iſt's, wenn Poeſie und Muſik, oder die Geſangkunſt, ſich mit dem Tanze vereinen, und dieſer mimiſch darſtellt, was jene durch Töne bezeichnen. Von dieſer Tanzkunſt aber iſt erſt im folgenden §. die Rede. Wir bemerken hier nur noch, daß die griechiſchen Wörter ορχησις und χορευσις, wovon die Tanzkunſt die Nahmen Orcheſtik und Choreutik bekommen hat, eigentlich den mimiſchen oder theatraliſchen Tanz bedeuten, wie man auch aus Lucian's Dialog περι ορχησεως ſieht. Die Alten betrachteten überhaupt den Tanz faſt immer, ſelbſt bey ihren Gaſtmahlen, als ein Schauſpiel, das zum Vergnügen der Geſellſchaftsglieder als Zuſchauer von den tanzenden Perſonen als Künſtlern aufgeführt wurde.

oder nur nebenher berücksichtiget. Auch erscheint die Kunst dann als halsbrechend (was die schöne Kunst nie seyn darf), und das Vergnügen, welches wir beym Zuschauen empfinden, kommt eigentlich daher, daß ein Mensch, der jeden Augenblick den Hals zu brechen in Gefahr ist, ihn doch nicht wirklich bricht.

II. Gattung.

Zusammengesetzte.

Schauspielkunst.

§. 92.

Geberdenspiel und Bewegung des ganzen Körpers können sich auch zur Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen mit einander verbinden, woraus die Schauspielkunst oder Theatrik entstehet. Das Wesen dieser Kunst besteht nähmlich in einer schönen oder durch sich selbst gefallenden Darstellung menschlicher Charaktere durch lebendige Handlung, in welcher Rücksicht sie auch Dramatik oder dramatische Kunst genannt wird.

---

statt daß bey unseren gesellschaftlichen Tänzen der Tanz ein bloßes Unterhaltungsmittel für die tanzenden Gesellschaftsglieder ist und die übrigen, welche Zuschauer abgeben, großen Theils lange Weile fühlen, wenn sie nicht diesen bösen Dämon der großen Gesellschaftszirkel durch andere Mittel zu vertreiben wissen.

Dieſe Darſtellung kann aber geſchehen 1) durch bloßes Geberdenſpiel und örtliche Bewegung, woraus die Pantomimik und mimiſche Orcheſtik oder theatraliſche Tanzkunſt hervorgeht: 2) mit Beyhülfe der Sprache und des Geſanges, woraus die ſprechende oder declamirende und ſingende oder muſikaliſche Schauſpielkunſt entſpringt, durch welche ſich die mimiſche Kunſt mit der toniſchen zur gemeinſchaftlichen Production eines Kunſtwerkes vereiniget. Das Schauſpiel ſelbſt kann übrigens tragiſch oder komiſch oder auch bloß ernſthaft, muß aber in jedem Falle draſtiſch (handelnd) ſeyn, weil es ſonſt kein Drama, und die Kunſt nicht dramatiſch wäre.

Anmerkung 1.

Bey dem großen Umfange der Schauſpielkunſt und den mannigfaltigen Geſtalten, welche das Schauſpiel durch Vereinigung verſchiedener Kunſtzweige annehmen kann, iſt es allerdings ſchwer, den Begriff dieſer Kunſt im Ganzen gehörig zu faſſen. Daß ihr Hauptcharakter mimiſch ſey, iſt keinem Zweifel unterworfen. Denn in ihr ſtellt ſich der menſchliche Körper ſelbſt durch Bewegung als Kunſtwerk dar (§. 89. Anm.). Im Schauſpiele treten daher Perſonen auf, welche agiren oder handeln, und eben darum heißt

es ein Drama *). Durch Handlung aber gibt ſi menſchliche Geſinnung und Geſittung zu erkenne durch ſie charakteriſiren ſich die Menſche Darum muß jenes Handeln nicht bloß maſchinenm ßig ſeyn, ſondern aus dem Innerſten des Menſche ſelbſt hervorquellen: es muß ein lebendiges Han deln ſeyn **). Wir können demnach mit Recht ſa

*) Nach Ariſtoteles (poet. 3. §. 4. ed. Bip.) i δραω, wovon jener Nahme herkommt, ein Doriſches Wort, welches dem Attiſchen ποιω oder πραττω gleichgilt, weßhalb auch die Dorier ſich die Erfindung der dramatiſchen Kunſt zuſchrieben. Etymologiſch betrachtet würde alſo δραμα und ποιημα, ſo wie dramatiſche und poetiſche Kunſt, einerley ſeyn. Aber der Sprachgebrauch hat ſie einmahl geſchieden, und daher ſagt man auch mit Recht dramatiſche Poeſie, um die Art von Poeſie zu bezeichnen, welche Dramen hervor bringt. Selbſt die Alten ſagten δραματοποιια für δραματουργια. Man muß alſo nicht Dramaturgie (Verfertigung von Dramen) und Dramaturgik (theoretiſche Anweiſung dazu) verwechſeln mit Dramatik oder dramatiſcher Kunſt. Denn dieſe iſt die Schauſpielkunſt ſelbſt.

**) Im Marionettenſpiele findet eigentlich bloß ein mechaniſches Handeln menſchlicher Figuren ſtatt; es würde daher ein ſolches Spiel gar nicht als ein äſthetiſches Kunſtproduct beurtheilt werden können, wenn wir dem mechaniſchen Handeln nicht ein lebendiges unterlegten, indem aus dem verborgenen Künſtler (dem Beweger der Figuren, der auch in ihrem Nahmen ſpricht) das Leben in die Maſchinen gleichſam übergeht. Deſſen ungeachtet bleibt das Puppenſpiel (es werde mit größeren oder kleineren Figuren aus-

gen, daß das Schauſpiel eine künſtliche Darſtellung menſchlicher Charaktere durch lebendige Handlung, und die Schauſpielkunſt diejenige mimiſche Kunſt ſey, welche eine ſolche Darſtellung auf eine äſthetiſch-wohlgefällige Weiſe ausführt. Dadurch wird die Darſtellung erſt ſchön, indem ſie alsdann durch ihre eigene Form, unabhängig von allen anderweiten Zwecken, die dadurch erreicht werden möchten (z. B. moraliſchen), ein Luſtgefühl im Gemüthe des Zuſchauers bewirkt. Wir dürfen alſo auch annehmen, daß dem Begriffe des Schauſpiels weder bloße Charakterſchilderung ohne Handlung, noch Handlung ohne Beziehung auf einen beſtimmten Charakter

---

geführt) immer ein unvollkommenes Schauſpiel, weil ihm das wahre Leben der handelnden Perſonen gebricht. Es wird daher auch nur im Komiſchen davon Gebrauch gemacht, indem das närriſche Weſen einer Puppe, die dem Menſchen nachäfft, ſchon in ſich ſelbſt etwas Komiſches hat, mithin ein Puppenſpiel ſich ſelbſt gewiſſer Maßen als ein bloßes Poſſenſpiel ankündigt. — Wenn übrigens thieriſche Figuren auf der Bühne erſcheinen, ſo verſteht ſich's von ſelbſt, daß ſie auf derſelben keine eigentliche Rolle ſpielen, ſondern bloß als Werkzeuge oder Gegenſtände des Handelns für die ſpielenden Perſonen auftreten können. Bloß in dem Falle, wenn die thieriſche Geſtalt als Maske oder Verkleidung eines vernünftigen Weſens erſchiene, könnte ſie auch als unmittelbare Theilnehmerinn am Spiele oder als mitſpielende Perſon angeſehen werden. Erſchienen alſo übermenſchliche Weſen in menſchlicher oder thieriſcher Geſtalt auf der Bühne, ſo gälte von ihnen daſſelbe.

Charakter des Tragiſchen (§. 44.) oder des Komiſchen (§. 48.) in ſich trägt, iſt auch das Drama ſelbſt entweder ein tragiſches Schauſpiel (Tragödie, Trauerſpiel) oder ein komiſches (Komödie, Luſtſpiel, zu welchem auch die Tragicomödie — §. 48. Anm. 4. — gehört). Die unter dem Nahmen des ernſthaften Schauſpiels (auch des Drama's oder Schauſpiels ſchlechtweg) eingeführte Mittelgattung aber dürfte in Anſehung des eigentlich dramatiſchen Werths mit jenen beyden Arten des Drama's ſchwerlich die Vergleichung aushalten *).

---

rend welcher Oreſt von Delphi zu Athen ankam, als verfloſſen gedacht werden. Ähnliche Verſchiedenheiten des Orts und der Zeit kommen auch anderwärts bey den Alten vor, inſonderheit beym Ariſtophanes, z. B. in den Rittern, dem Frieden, den Fröſchen u. a. Daß freylich auch hierin Maß und Ziel zu halten ſey, verſteht ſich von ſelbſt, ſo wie auch nicht zu läugnen iſt, daß die Freyheiten, welche ſich Shakespeare und andere dramatiſche Dichter neuerer Zeit in dieſer Hinſicht genommen haben, nicht ſelten zu weit gehen und kaum zu rechtfertigen ſind. So viel ſcheint daher an jener Forderung gegründet, daß das Verändern der Bühne oder die Sprünge in Anſehung des Orts und der Zeit während eines und desſelben Acts oder Aufzugs nicht ſtatt finden, wenigſtens nicht zu ſchnell auf einander folgen ſollten, weil ſie der Phantaſie das Geſchäft der Verknüpfung allerdings erſchweren.

*) Der Verf. ſpricht hier bloß ſein individuales Gefühl aus, vermöge deſſen ihm ein reines Trauer- oder Luſtſpiel einen weit höheren Genuß gewährt, als alle

hendigſte von allen, weil in ihm der Künſtler ſelbſt ſich zum lebenden Kunſtwerke geſtaltet. Auch kann es ſeinen Eindruck noch durch die innigſte Verſchmelzung mit der toniſchen Kunſt verſtärken, weil die mimiſche Kunſt wie jene in einer urſprünglichen Beziehung auf die Zeitform ſteht (§. 68. Anm).

I. Ordnung.

Abſolut ſchöne mimiſche Künſte.

I. Gattung.

Einfache.

I. Art.

Geberdenkunſt.

§. 90.

Wiefern die miniſche Kunſt (überhaupt oder im weiteren Sinne) ſich derjenigen Ver-

---

Denn ſchnell und ſpurlos geht des Mimen Kunſt,
Die wunderbare, an dem Sinn vorüber,
Wenn das Gebild des Meiſſels, der Geſang
Des Dichters nach Jahrtauſenden noch leben.
Hier ſtirbt der Zauber mit dem Künſtler ab,
Und, wie der Klang verhallet in dem Ohr,
Verrauſcht des Augenblicks geſchwinde Schöpfung,
Und ihren Ruhm bewahrt kein dauernd Werk.

Man hat zwar auch dieſe Art von Kunſtwerken durch das Wort zu fixiren geſucht; aber ſo lehrreich auch dergleichen Beſchreibungen (z. B. Böttiger's von vierzehn Iffland'ſchen Darſtellungen) in anderer Hinſicht ſeyn mögen, ſo können ſie doch noch weniger, als die Beſchreibungen von Gemählden, das mimiſche Kunſtwerk ſelbſt zur inneren Anſchauung bringen, weil ſein ganzes Weſen ein beſtändiges Entſtehen und Vergehen iſt. Selbſt die Linien, womit man einen Tanz zu bezeichnen pflegt, geben

Hauptcharakter nach mimisch sey. Denn wenn menschliche Charaktere durch lebendige Handlung dargestellt werden sollen, so ist dazu bloßes Geberdenspiel nicht hinreichend, weil dieses nur innere Thätigkeit bezeichnet, sondern ein Wirken nach außen, ein Handeln im eigentlichen und strengen Sinne des Worts (Fund. §. 75.), mithin auch örtliche Bewegung des darstellenden Künstlers, ist dazu schlechterdings erforderlich. Es vereinigen sich also die beyden Hauptarten von Bewegung, die wir oben (§. 89.) am Menschen unterschieden haben, am Schauspieler als mimischen Künstler so, daß sie zusammen genommen ein innig verbundenes und durchaus harmonisches mimisches Ganze der Anschauung darbiethen. Wenn nun pantomimisch, mithin ohne alle Beyhülfe der Sprache, dargestellt werden soll, so wird nicht nur das Geberdenspiel, sondern auch die örtliche Bewegung einen lebhafteren Charakter annehmen müssen, um auf eine möglichst bestimmte Weise ausdruckvoll zu seyn. Durch die Pantomimik nähert sich daher die örtliche Bewegung dem Tanze, oder geht in wirklichen Tanz über, wie bey den kriegerischen oder Waffentänzen der Alten und den Balletten der Neueren *). Die Tanzkunst bekommt alsdann durch die Verbin-

---

auftritt, wenn die übrigen Personen nicht handeln. Zuweilen ist es auch in hohem Grade tragisch.

*) Die Alten kannten das Wort Pantomimik zur Bezeichnung einer besonderen Kunst gar nicht. Nicht einmahl das Wort παντομιμος ist echt griechisch, sondern ein aus dem Griechischen in Italien gebildetes

dung mit der Geberdenkunſt eine höhere Bedeutſamkeit oder mimiſche Dignität; ſie wird zur dramatiſchen oder theatraliſchen Kunſt; daher man dieſe Tanzkunſt auch die höhere nennen kann im Gegenſatze gegen die einfache, die wegen des Mangels jener höheren Bedeutſamkeit die niedere heißen kann *).

und von den Römern angenommenes Wort. Die Griechen ſagten dafür ορχησις oder ορχηστης, weil ihre ορχησις nicht den einfachen, ſondern den mit Geberdenſpiel verbundenen und eine Handlung darſtellenden Tanz bezeichnete (§. 91. Anm. 2. E.). Wie weit es aber ihre Orcheſten oder Pantomimen in dieſer Kunſt gebracht hatten, ſieht man unter anderen daraus, daß ſie ſogar bloße Abſtracta tanzend darſtellten. So verlangte nach der Erzählung des Sextus Empir. (l. I. adv. Math.) der König Antiochus von dem Tänzer Sostrate, daß er die Freyheit tanzen ſollte. Und dieſer weigerte ſich nicht aus dem Grunde, daß dieß unmöglich ſey, ſondern weil der König der Vaterſtadt des Künſtlers Priene, die Freyheit geraubt hatte.

*) Nach der Analogie der niederen und höheren Tonkunſt (§. 76. Anm.), und Redekunſt (§. 79. Anm.). Zur höheren Tanzkunſt muß übrigens auch die, in neueren Zeiten nach Anleitung wieder aufgefundener antiker Gemählde, von einigen weiblichen Künſtlern mit Glück ausgeübte Kunſt der ſchönen Stellungen gerechnet werden. Denn eine ſolche Stellung iſt nichts anderes als ein in einem beſtimmten Momente fixirter Tanz, welchen die Geberdung zu einer ausdrucksvollen Darſtellung einer gewiſſen Gemüthsſtimmung macht. Vielleicht könnte man dieſe Kunſt, zum Unterſchiede von der bewege-

oder nur nebenher berücksichtiget. Auch erscheint die Kunst dann als halsbrechend (was die schöne Kunst nie seyn darf), und das Vergnügen, welches wir beym Zuschauen empfinden, kommt eigentlich daher, daß ein Mensch, der jeden Augenblick den Hals zu brechen in Gefahr ist, ihn doch nicht wirklich bricht.

II. Gattung.

Zusammengesetzte.

Schauspielkunst.

§. 92.

Geberdenspiel und Bewegung des ganzen Körpers können sich auch zur Darstellung des Aesthetisch-wohlgefälligen mit einander verbinden, woraus die Schauspielkunst oder Theatrik entstehet. Das Wesen dieser Kunst besteht nähmlich in einer schönen oder durch sich selbst gefallenden Darstellung menschlicher Charaktere durch lebendige Handlung, in welcher Rücksicht sie auch Dramatik oder dramatische Kunst genannt wird.

---

statt daß bey unseren gesellschaftlichen Tänzen der Tanz ein bloßes Unterhaltungsmittel für die tanzenden Gesellschaftsglieder ist und die übrigen, welche Zuschauer abgeben, großen Theils lange Weile fühlen, wenn sie nicht diesen bösen Dämon der großen Gesellschaftszirkel durch andere Mittel zu vertreiben wissen.

dem Äußeren beurtheilen lehrt, und die Pathognomik inſonderheit die vorübergehenden oder veränderlichen Erſcheinungen am menſchlichen Körper hinſichtlich ihrer Bedeutſamkeit erwägt *), in ſo fern muß die Theorie der Mimik auf die dort aufgeſtellten Grundſätze weiter fortbauen, und ſie mit den Regeln des Äſthetiſch-wohlgefälligen verknüpfen, indem es auch mißfällige, obwohl an ſich ausdruckvolle, Bewegungen geben kann. Und da beym Geberdenſpiele die Hände als die beweglichſten Glieder des menſchlichen Körpers, ſelbſt wenn der ganze Körper in Ruhe iſt, eine vorzügliche Rolle ſpielen, ſo nannten die Alten dieſen Theil der Mimik (und tropiſch auch wohl das Ganze) Cheironomie oder Cheiroſophie, in welcher nach Athenaeus (l. 1. c. 20.) ein gewiſſer Teleſis oder Teleſtes ſich vorzüglich auszeichnete **).

---

*) S. des Verf's. Verſuch einer ſyſtemat. Encyclop. der Wiſſenſchaften. Th. 2. S. §. 164.

**) In Luzian's Geſpräche περι ὀρχησεως heißen auch die pantomimiſchen Tänzer Cheirosophen, doch vornähmlich in Rückſicht auf ihr geſchicktes Händeſpiel. Daher ſagte einſt der kyniſche Philoſoph Demetrius zu einem ſolchen Tänzer, der die Liebesgeſchichte der Venus und des Mars darſtellte: «Ich ſehe nicht bloß, was du vorſtellſt, ſondern ich höre es auch; denn du ſcheinſt mit den Händen zu ſprechen.“ — Hierauf beziehen ſich auch die argutiae digitorum beym Cicero orat c. 18.), obwohl hier beſonders auf den Redner Rückſicht genommen wird, wie fern er an der mimiſchen Action theilnimmt (§. 79. Anm.). Aber die bey uns ſogenannte Fingerſprache gehört nicht hierher. Denn dieſe bedient ſich der Finger zur Compoſition willkührlicher

es ein Drama *). Durch Handlung aber gibt ſich menſchliche Geſinnung und Geſittung zu erkennen; durch ſie charakteriſiren ſich die Menſchen. Darum muß jenes Handeln nicht bloß maſchinenmäßig ſeyn, ſondern aus dem Innerſten des Menſchen ſelbſt hervorquellen: es muß ein lebendiges Handeln ſeyn **). Wir können demnach mit Recht ſa-

*) Nach Ariſtoteles (poet. 3. §. 4. ed. Bip.) iſt δρᾶν, wovon jener Nahme herkommt, ein Doriſches Wort, welches dem Attiſchen ποιεῖν oder πράττειν gleichgilt, weßhalb auch die Dorier ſich die Erfindung der dramatiſchen Kunſt zuſchrieben. Etymologiſch betrachtet würde alſo δρᾶμα und ποίημα, ſo wie dramatiſche und poetiſche Kunſt, einerley ſeyn. Aber der Sprachgebrauch hat ſie einmahl geſchieden, und daher ſagt man auch mit Recht dramatiſche Poeſie, um die Art von Poeſie zu bezeichnen, welche Dramen hervor bringt. Selbſt die Alten ſagten δραματοποιΐα für δραματουργία. Man muß alſo nicht Dramaturgie (Verfertigung von Dramen) und Dramaturgik (theoretiſche Anweiſung dazu) verwechſeln mit Dramatik oder dramatiſcher Kunſt. Denn dieſe iſt die Schauſpielkunſt ſelbſt.

**) Im Marionettenſpiele findet eigentlich bloß ein mechaniſches Handeln menſchlicher Figuren ſtatt; es würde daher ein ſolches Spiel gar nicht als ein äſthetiſches Kunſtproduct beurtheilt werden können, wenn wir dem mechaniſchen Handeln nicht ein lebendiges unterlegten, indem aus dem verborgenen Künſtler (dem Beweger der Figuren, der auch in ihrem Nahmen ſpricht) das Leben in die Maſchinen gleichſam übergeht. Deſſen ungeachtet bleibt das Puppenſpiel (es werde mit größeren oder kleineren Figuren aus-

gen, daß das Schauſpiel eine künſtliche Darſtellung menſchlicher Charaktere durch lebendige Handlung, und die Schauſpielkunſt diejenige mimiſche Kunſt ſey, welche eine ſolche Darſtellung auf eine äſthetiſch-wohlgefällige Weiſe ausführt. Dadurch wird die Darſtellung erſt ſchön, indem ſie alsdann durch ihre eigene Form, unabhängig von allen anderweiten Zwecken, die dadurch erreicht werden möchten (z. B. moraliſchen), ein Luſtgefühl im Gemüthe des Zuſchauers bewirkt. Wir dürfen alſo auch annehmen, daß dem Begriffe des Schauſpiels weder bloße Charakterſchilderung ohne Handlung, noch Handlung ohne Beziehung auf einen beſtimmten Charakter

---

geführt) immer ein unvollkommenes Schauſpiel, weil ihm das wahre Leben der handelnden Perſonen gebricht. Es wird daher auch nur im Komiſchen davon Gebrauch gemacht, indem das närriſche Weſen einer Puppe, die dem Menſchen nachäfft, ſchon in ſich ſelbſt etwas Komiſches hat, mithin ein Puppenſpiel ſich ſelbſt gewiſſer Maßen als ein bloßes Poſſenſpiel ankündigt. — Wenn übrigens thieriſche Figuren auf der Bühne erſcheinen, ſo verſteht ſich's von ſelbſt, daß ſie auf derſelben keine eigentliche Rolle ſpielen, ſondern bloß als Werkzeuge oder Gegenſtände des Handelns für die ſpielenden Perſonen auftreten können. Bloß in dem Falle, wenn die thieriſche Geſtalt als Maske oder Verkleidung eines vernünftigen Weſens erſchiene, könnte ſie auch als unmittelbare Theilnehmerinn am Spiele oder als mitſpielende Perſon angeſehen werden. Erſchienen alſo übermenſchliche Weſen in menſchlicher oder thieriſcher Geſtalt auf der Bühne, ſo gälte von ihnen dasſelbe.

entſpreche. Da aber das lebendige Handeln des Menſchen jederzeit in nothwendiger Beziehung auf ſeinen Charakter ſteht und dieſer ſich nur durch jenes vollkommen ausſpricht, ſo iſt Handlung allerdings die weſentliche Subſtanz eines Schauſpiels, und dieſes muß ſeinem Weſen nach dramatiſch ſeyn *). Hierdurch unterſcheidet ſich dann auch das äſthetiſche Schauſpiel (spectaculum aestheticum) oder das Schauſpiel als ſchönes mimiſches Kunſtwerke (ludus scenicus) hinlänglich von jedem anderen Schaugepränge, welches keinen anderen Zweck hat, als Aug' und Ohr durch den materialen Reiz des Glänzenden und Schallenden zu ergötzen, wobey alſo auf menſchliche Charaktere und Handlungen weiter keine Rückſicht genommen wird. Wiefern nun an einer Handlung mehrere Perſonen theilnehmen und die Handlung ſelbſt aus verſchiedenen kleineren Handlungen oder Acten beſtehen kann, inſofern entſteht ein Mannigfaltiges der Handlung, das aber genau zuſammenhängen und ſich auf ein Hauptmoment beziehen muß, damit es in der nothwendigen Einheit im Mannig-

*) Wenn man Arzeneymittel dramatiſch nennt, ſo nimmt man das Wort zwar in einem anderen, aber doch verwandten Sinne. Denn man verſteht darunter ſtark oder kräftig wirkende Mittel. Das Schauſpiel kann aber auch nur dadurch ſtark oder kräftig auf das menſchliche Gemüth wirken, daß es menſchliche Charaktere durch lebendige Handlung darſtellt. Folglich müſſen auch ſogenannte Charakterſtücke dramatiſch ſeyn, wenn ſie echte Schauſpiele ſeyn ſollen.

faleigen nicht fehle (§. 65. Anm. 2.) Die Forderung der Einheit in Beziehung auf die Handlung, welche der Fabel eines dramatiſchen Werks zum Grunde liegt oder den Stoff derſelben ausmacht, iſt alſo durch das Weſen der ſchönen Kunſt ſelbſt begründet. Was aber die Forderung der Einheit in Beziehung auf Ort und Zeit betrifft, ſo iſt dieſe keineswegs von gleicher Gültigkeit. Denn die Phantaſie vermag auch Zwiſchenräume und Zwiſchenzeiten zu überfliegen und die Theile einer Handlung, die in getrennten Örtern und Zeiten liegen, mit einander zu einem Ganzen zu verknüpfen. Es würde alſo eine willkührliche Beſchränkung der dramatiſchen Kunſt ſeyn, wenn man ihr außer der eigentlich dramatiſchen Einheit auch noch eine temporale und locale zum Geſetze machen wollte *). Je nachdem nun die Handlung im Ganzen den

*) Die Forderung der drey Einheiten erſcheint um ſo willkührlicher, wenn man erwägt, daß die Kunſt der Phantaſie das Geſchäft, nach Ort und Zeit getrennte Theile der Handlung zu verknüpfen, ungemein erleichtern kann, durch gewiſſe Ein- oder Abſchnitte der Darſtellung und durch die während derſelben zu veranſtaltenden Veränderungen der Bühne. Auch iſt es ein bloßes Vorurtheil, daß die alten dramatiſchen Dichter jene dreyfache Einheit immer beobachtet haben. In den Eumeniden des Äſchylus z. B. beginnt die Handlung zu Delphi und endet in Athen. Die Verwandlung der Scene mußte alſo den Zuſchauer aus einem Ort in den anderen verſetzen, und zwiſchen den beyden Hauptheilen der Handlung mußte eine beträchtliche Zeit, wäh-

Charakter des Tragischen (§. 44.) oder des Komischen (§. 48.) in sich trägt, ist auch das Drama selbst entweder ein tragisches Schauspiel (Tragödie, Trauerspiel) oder ein komisches (Komödie, Lustspiel, zu welchem auch die Tragicomödie — §. 48. Anm. 4. — gehört). Die unter dem Nahmen des ernsthaften Schauspiels (auch des Drama's oder Schauspiels schlechtweg) eingeführte Mittelgattung aber dürfte in Ansehung des eigentlich dramatischen Werths mit jenen beyden Arten des Drama's schwerlich die Vergleichung aushalten *).

---

rend welcher Oreſt von Delphi zu Athen ankam, als verflossen gedacht werden. Ähnliche Verschiedenheiten des Orts und der Zeit kommen auch anderwärts bey den Alten vor, insonderheit beym Aristophanes, z. B. in den Rittern, dem Frieden, den Fröschen u. a. Daß freylich auch hierin Maß und Ziel zu halten sey, versteht sich von selbst, so wie auch nicht zu läugnen ist, daß die Freyheiten, welche sich Shakespeare und andere dramatische Dichter neuerer Zeit in dieser Hinsicht genommen haben, nicht selten zu weit gehen und kaum zu rechtfertigen sind. So viel scheint daher an jener Forderung gegründet, daß das Verändern der Bühne oder die Sprünge in Ansehung des Orts und der Zeit während eines und desselben Acts oder Aufzugs nicht statt finden, wenigstens nicht zu schnell auf einander folgen sollten, weil sie der Phantasie das Geschäft der Verknüpfung allerdings erschweren.

*) Der Verf. spricht hier bloß sein individuales Gefühl aus, vermöge dessen ihm ein reines Trauer- oder Lustspiel einen weit höheren Genuß gewährt, als alle

Anmerkung 2.

Daß die Schauſpielkunſt eine zuſammen geſetzte Kunſt ſey, iſt eben ſo unläugbar, als daß ſie ihrem

noch ſo rührenden oder reitzenden Schauſpiele. Er iſt aber weit entfernt, den Urhebern derſelben ihr Verdienſt und den Liebhabern allen Geſchmack abzuſprechen. — Übrigens kann man bey den obigen drey Hauptarten dramatiſcher Werke wieder zwey Unterarten unterſcheiden, nähmlich die höhere und niedere. Sonach würde es geben 1) ein höheres (heroiſches) und niederes (bürgerliches) Trauerſpiel; 2) ein höheres (feineres) und niederes (poſſenhaftes oder burleskes) Luſtſpiel; 3) ein höheres (idealiſirendes) und niederes (die bloße Wirklichkeit darſtellendes) Schauſpiel. In beyderley Hinſicht kann das Schauſpiel entweder Charakterſtück oder Familiengemählde ſeyn, und dabey entweder das Rührende oder das Reitzende zum Hauptmomente machen. Beym Luſtſpiele könnte man auch noch das reinkomiſche vom tragikomiſchen, und das ſatyriſche vom bloßen Intrikenſtück unterſcheiden. Sehr oft miſchen ſich aber dieſe Arten ſo unter einander, daß ihre Gränzlinien in einander zu verlaufen ſcheinen. Daher gibt es Stücke, die theils komiſch, theils rührend ſind, oder ſich als Charakter- und Intrikenſtücke zugleich darſtellen, obgleich gewöhnlich das Eine oder Andere vorwaltet. — Es iſt jedoch hier nur von eigentlich dramatiſchen Werken die Rede. Denn die bloß dramatiſirten Producte der epiſchen Muſe gehören nicht hierher. So iſt Tieck's Octavian, obwohl vom Verfaſſer ein Luſtſpiel genannt, keineswegs ein dramatiſches Werk, ſondern eine romantiſche Epopöe in dramatiſcher Form; daher auch in ihm die Romanze ſelbſt als Erzählerinn

Hauptcharakter nach mimisch sey. Denn wenn menschliche Charaktere durch lebendige Handlung dargestellt werden sollen, so ist dazu bloßes Geberdenspiel nicht hinreichend, weil dieses nur innere Thätigkeit bezeichnet, sondern ein Wirken nach außen, ein Handeln im eigentlichen und strengen Sinne des Worts (Fund. §. 75.), mithin auch örtliche Bewegung des darstellenden Künstlers, ist dazu schlechterdings erforderlich. Es vereinigen sich also die beyden Hauptarten von Bewegung, die wir oben (§. 89.) am Menschen unterschieden haben, am Schauspieler als mimischen Künstler so, daß sie zusammen genommen ein innig verbundenes und durchaus harmonisches mimisches Ganze der Anschauung darbiethen. Wenn nun pantomimisch, mithin ohne alle Beyhülfe der Sprache, dargestellt werden soll, so wird nicht nur das Geberdenspiel, sondern auch die örtliche Bewegung einen lebhafteren Charakter annehmen müssen, um auf eine möglichst bestimmte Weise ausdruckvoll zu seyn. Durch die Pantomimik nähert sich daher die örtliche Bewegung dem Tanze, oder geht in wirklichen Tanz über, wie bey den kriegerischen oder Waffentänzen der Alten und den Balletten der Neueren *). Die Tanzkunst bekommt alsdann durch die Verbin-

auftritt, wenn die übrigen Personen nicht handeln. Zuweilen ist es auch in hohem Grade tragisch.

*) Die Alten kannten das Wort Pantomimik zur Bezeichnung einer besonderen Kunst gar nicht. Nicht einmahl das Wort παντομιμος ist echt griechisch, sondern ein aus dem Griechischen in Italien gebildetes

dung mit der Geberdenkunſt eine höhere Bedeutſamkeit oder mimiſche Dignität; ſie wird zur dramatiſchen oder theatraliſchen Kunſt; daher man dieſe Tanzkunſt auch die höhere nennen kann im Gegenſatze gegen die einfache, die wegen des Mangels jener höheren Bedeutſamkeit die niedere heißen kann *). —

und von den Römern angenommenes Wort. Die Griechen ſagten dafür ορχηστης oder ορχηστηρ, weil ihre ορχησις nicht den einfachen, ſondern den mit Geberdenſpiel verbundenen und eine Handlung darſtellenden Tanz bezeichnete (§. 92. Anm. a. E.). Wie weit es aber ihre Orcheſten oder Pantomimen in dieſer Kunſt gebracht hatten, ſieht man unter anderen daraus, daß ſie ſogar bloße Abſtracta tanzend darſtellten. So verlangte nach der Erzählung des Sextus Empir. (l. I. adv. Math.) der König Antiochus von dem Tänzer Soſtratus, daß er die Freyheit tanzen ſollte. Und dieſer weigerte ſich nicht aus dem Grunde, daß dieß unmöglich ſey, ſondern weil der König der Vaterſtadt des Künſtlers Priene, die Freyheit geraubt hatte.

*) Nach der Analogie der niederen und höheren Tonkunſt (§. 76. Anm.), und Redekunſt (§. 79. Anm.). Zur höheren Tanzkunſt muß übrigens auch die, in neueren Zeiten nach Anleitung wieder aufgefundener antiker Gemählde, von einigen weiblichen Künſtlern mit Glück ausgeübte Kunſt der ſchönen Stellungen gerechnet werden. Denn eine ſolche Stellung iſt nichts anderes als ein in einem beſtimmten Momente fixirter Tanz, welchen die Geberdung zu einer ausdrucksvollen Darſtellung einer gewiſſen Gemüthsſtimmung macht. Vielleicht könnte man dieſe Kunſt, zum Unterſchiede von der bewegs

Hauptcharakter nach mimisch sey. Denn wenn menschliche Charaktere durch lebendige Handlung dargestellt werden sollen, so ist dazu bloßes Geberdenspiel nicht hinreichend, weil dieses nur innere Thätigkeit bezeichnet, sondern ein Wirken nach außen, ein Handeln im eigentlichen und strengen Sinne des Worts (Fund. §. 75.), mithin auch örtliche Bewegung des darstellenden Künstlers, ist dazu schlechterdings erforderlich. Es vereinigen sich also die beyden Hauptarten von Bewegung, die wir oben (§. 89.) am Menschen unterschieden haben, am Schauspieler als mimischen Künstler so, daß sie zusammen genommen ein innig verbundenes und durchaus harmonisches mimisches Ganze der Anschauung darbiethen. Wenn nun pantomimisch, mithin ohne alle Beyhülfe der Sprache, dargestellt werden soll, so wird nicht nur das Geberdenspiel, sondern auch die örtliche Bewegung einen lebhafteren Charakter annehmen müssen, um auf eine möglichst bestimmte Weise ausdruckvoll zu seyn. Durch die Pantomimik nähert sich daher die örtliche Bewegung dem Tanze, oder geht in wirklichen Tanz über, wie bey den kriegerischen oder Waffentänzen der Alten und den Balletten der Neueren *). Die Tanzkunst bekommt alsdann durch die Verbin-

---

auftritt, wenn die übrigen Personen nicht handeln. Zuweilen ist es auch in hohem Grade tragisch.

*) Die Alten kannten das Wort Pantomimik zur Bezeichnung einer besonderen Kunst gar nicht. Nicht einmahl das Wort παντομιμος ist echt griechisch, sondern ein aus dem Griechischen in Italien gebildetes

dung mit der Geberdenkunſt eine höhere Bedeutſamkeit oder mimiſche Dignität; ſie wird zur dramatiſchen oder theatraliſchen Kunſt; daher man dieſe Tanzkunſt auch die höhere nennen kann im Gegenſatze gegen die einfache, die wegen des Mangels jener höheren Bedeutſamkeit die niedere heißen kann *). —

---

und von den Römern angenommenes Wort. Die Griechen ſagten dafür ορχησις oder ορχησις, weil ihre ορχησις nicht den einfachen, ſondern den mit Geberdenſpiel verbundenen und eine Handlung darſtellenden Tanz bezeichnete (§. 91. Anm. a. E.). Wie weit es aber ihre Orcheſten oder Pantomimen in dieſer Kunſt gebracht hatten, ſieht man unter anderen daraus, daß ſie ſogar bloße Abstracta tanzend darſtellten. So verlangte nach der Erzählung des Sextus Empir. (l. I. adv. Math.) der König Antiochus von dem Tänzer Soſtratus, daß er die Freyheit tanzen ſollte. Und dieſer weigerte ſich nicht aus dem Grunde, daß dieß unmöglich ſey, ſondern weil der König der Vaterſtadt des Künſtlers Priene, die Freyheit geraubt hatte.

*) Nach der Analogie der niederen und höheren Tonkunſt (§. 76. Anm.), und Redekunſt (§. 79. Anm.). Zur höheren Tanzkunſt muß übrigens auch die, in neueren Zeiten nach Anleitung wieder aufgefundener antiker Gemählde, von einigen weiblichen Künſtlern mit Glück ausgeübte Kunſt der ſchönen Stellungen gerechnet werden. Denn eine ſolche Stellung iſt nichts anderes als ein in einem beſtimmten Momente fixirter Tanz, welchen die Geberdung zu einer ausdrucksvollen Darſtellung einer gewiſſen Gemüthsſtimmung macht. Vielleicht könnte man dieſe Kunſt, zum Unterſchiede von der bewegs

Wenn hingegen die menſchliche Sprache in die Darſtellung mit aufgenommen wird, mithin der Schauſpielkünſtler ſprechend agirt, ſo muß zuvörderſt deſſen örtliche Bewegung einen ruhigeren oder geſetzteren Charakter annehmen; weil tanzen und ſprechen (beſonders viel und laut ſprechen) ſich ſchon phyſiſch nicht mit einander verträgt. Sodann muß aber die dramatiſche Kunſt ſich mit der Poeſie zur gemeinſchaftlichen Production verbinden, damit die Bühne nicht zu einer gemeinen Converſationswelt herabſinke. Die Schauſpielkunſt empfängt alſo dann das Darzuſtellende aus den Händen der Dichtkunſt, und das Drama erſcheint, wiefern es gedichtet worden, als Product der Poeſie, wiefern es aber aufgeführt wird, als Product der Schauſpielkunſt. In dieſer Hinſicht gibt es daher ſowohl eine poetiſch-dramatiſche als eine mimiſch-dramatiſche Kunſt. Die letzte kann aber mit Recht ſchlechthin und vorzugsweiſe dramatiſche Kunſt oder Dramatik, die erſte hingegen zum Unterſchied von dieſer dramatiſche Dichtkunſt oder Dramatopöie (Anm. 1.) genannt werden *). Wenn nun ferner der dramatiſche Künſtler

---

lichen Schauſpielkunſt, Schauſtellungskunſt nennen.

*) Wie ſehr beyde verſchieden ſeyen, beſtätigt auch die Erfahrung dadurch, daß der dramatiſche Dichter und der gute Schauſpieler ſelten in Einer Perſon vereiniget ſind. So wird von Schiller erzählt, daß er bey der Privataufführung eines ſeiner Stücke die übernommene Rolle durchaus verpfuſchte; und wie

bey der Darſtellung bloß ſpricht, ſo hat er dabey außer den Geſetzen der mimiſchen Kunſt auch die Regeln der Declamirkunſt (§. 77.) zu beobachten. Die dramatiſche Kunſt erſcheint alſo dann als ſprechende oder declamirende Schauſpielkunſt und ihr Product heißt ein recitirendes Schauſpiel. Wenn er aber ſingend darſtellt, ſo nimmt die dramatiſche Kunſt durch dieſe Verbindung mit der höheren Tonkunſt (§. 76.) den Charakter der ſingenden Schauſpielkunſt an und ihr Product heißt ein ſingendes Schauſpiel oder ein Singſpiel. Durch dieſe Verbindung erreicht die dramatiſche Kunſt den höchſten Gipfel ihrer äſthetiſchen Wirkſamkeit,

---

hoch ſteht Iffland der Schauſpieler über Iffland dem Schauſpieldichter! Aber ſo viel wenigſtens ſollte jeder Schauſpieldichter von der eigentlichen Schauſpielkunſt verſtehen, daß er wüßte, was zur Aufführung eines Schauſpiels gehört, um nicht unaufführbare Werke zu dichten. Denn ein dramatiſches Gedicht, das nicht aufgeführt, ſondern bloß geleſen werden kann, iſt eigentlich kein echt dramatiſches Werk, ſondern hat bloß die äußere (dialogiſche) Form deſſelben. — Die Frage, ob ein dramatiſches Gedicht jederzeit in gebundener Rede abgefaßt (verſificirt) ſeyn ſolle, dürfte zwar nicht unbedingt zu bejahen ſeyn. Aber daß es dadurch einen höheren Werth erhält, und daß beſonders das Trauerſpiel dadurch ungemein gewinnt, iſt unläugbar. Der Einwurf, daß doch niemand im gemeinen Leben in Verſen rede, iſt ſo lächerlich, daß man ſich ſchämen ſollte, ihn noch vorzubringen. Auch iſt er durch eine frühere Bemerkung ſchon beſeitigt (§. 66. Anm. 1. a. E.).

hat aber eben darum mit den größten Schwierigkeiten zu kämpfen, damit nicht eine Kunst der anderen Abbruch thue und sich auf Kosten derselben hervordränge *). Darum scheint man auch ein solches dramatisches Werk vorzugsweise eine Oper oder ein Werk schlechthin genannt zu haben. Es läßt sich aber auch eine Verbindung der sprechenden und singenden Schauspielkunst denken, so daß beyde mit einander in der Darstellung abwechseln, wie dieß der

*) Bey den meisten Singspielen ist dieß wirklich der Fall, daß die Musik sich fast allein vernehmen und das Publicum, nur auf sie aufmerksam, sich den größten dramatischen Unsinn gefallen läßt. Auch machen sich's viele Schauspieler dabey hübsch bequem, indem sie die Action während des Gesangs vernachlässigen, oder sind wohl gar genöthiget, alle ihre Kraft auf den Gesang in den künstlichsten Coloraturen, Ruladen und Kadenzen zu verwenden. Dadurch wird aber die dramatische Kunst in eine bloß tonische und das Theater in einen Concertsaal verwandelt. Indessen kann man wohl nicht mit Schlegel in den Vorles. über dramat. Kunst u. Lit. (Thl. 1. S. 102.) sagen, daß das eigentliche Wesen der Oper eine Anarchie der Künste sey, wo Musik, Tanz und Decoration durch Verschwendung ihrer üppigsten Reitze sich gegenseitig zu überbiethen suchen. Denn warum sollte eine wohlgeordnete und zweckmäßige Vereinigung der Künste in der Oper unmöglich seyn? Auch dürfte wohl unter dieser Voraussetzung die Vergleichung der Oper mit der alten Tragödie nicht so unstatthaft seyn, als unter jener.

Fall bey den ſogenannten Operetten iſt, obgleich dieß ſchnelle Übergehen vom Sprechen zum Singen und umgekehrt etwas Unnatürliches zu haben ſcheint, und daher vor dem Richterſtuhle des guten Geſchmackes ſchwerlich zu rechtfertigen ſeyn dürfte. Noch weniger möchte dieß ſtatt finden bey ſolchen Dramen, wo (wie in Benda's Medea oder Ariadne auf Naxos) gar nicht geſungen, ſondern bloß zwiſchen die Inſtrumentalmuſik abſatzweiſe geſprochen wird, daher auch dieſes Zwittergeſchöpf von Melodrama oder muſikaliſchem Drama keinen dauerhaften Beyfall hat erlangen können *). — Endlich kann auch

*) Es iſt ein bloßer Eigenſinn des Sprachgebrauches, daß man dieſem Zwittergeſchöpfe ausſchließend den Nahmen Melodrama gibt. Denn melodiſch oder muſikaliſch iſt jedes Drama, wo Muſik und Schauſpielkunſt vereinigt wirken, alſo auch die Oper und Operette und ganz vorzüglich die erſte. Hingegen kann man es als keine Vereinigung der Muſik und Schauſpielkunſt anſehen, daß gewöhnlich vor dem Anfange und zwiſchen den Acten eines recitirenden Schauſpieles muſicirt wird. Denn dieſe Muſik ſteht mit dem Stücke ſelbſt meiſt in gar keiner Beziehung, ſoll nur die vom Schauſpiele leeren Augenblicke ausfüllen (manchmahl auch die ungeduldigen Pocher ſchweigen machen), wird daher beliebig abgebrochen und von dem Publicum ſo wenig wie eine Tafelmuſik beachtet, indem man ſich bey jener Muſik gerade wie bey dieſer mit Plaudern, Eſſen und Trinken und vielleicht mit noch ſinnlicheren Dingen beſchäftigt. Ob dieß alles ſo ſeyn ſollte, ob es nicht ſchicklicher wäre, wenn jedes auch bloß recitirende

noch die höhere Tanzkunst sich mit der poetisch-dramatischen Kunst verbinden, so daß pantomimische Tänze nicht bloß als Zwischen- oder Nachspiele aufgeführt werden, sondern wirkliche Bestandtheile eines recitirenden oder singenden Schauspieles ausmachen. Und da zur Aufführung dramatischer Werke auch die plastischen Künste, besonders Mahlerey und Baukunst, das Ihrige beytragen müssen, wenn sie vollständig seyn soll, so läßt sich hieraus der zauberartige Eindruck eines guten Schauspieles auf das menschliche Gemüth und der große Beyfall, mit welchem das Publicum die Producte dieser Kunst aufnimmt, selbst wenn sie den Forderungen des guten Geschmackes nicht ganz entsprechen, gar wohl begreifen *).

Stück von Bedeutung seine eigene Ouvertüre und seine besondere Musik zwischen den Acten hätte, um die Zuschauer in die gehörige Stimmung gleich anfangs zu setzen, darin zu erhalten, fortzuführen und überzuleiten, ist eine andere Frage.

*) Über die Begriffe des Dramatischen, Theatralischen, Tragischen und Komischen, so wie über die Wirkung des Dramas überhaupt auf das menschliche Herz finden sich lehrreiche Bemerkungen in den Vorlesungen über dramat. Kunst. u. Literat. von Schlegel, Th. 1. S. 29. ff. Gleichwohl sind des Verfassers Erklärungen von jenen Begriffen weder erschöpfend noch durchaus richtig. Bey Bestimmung des Begriffes vom Dramatischen verrückt er sich sogleich den wahren Standpunct dadurch, daß er auf die Frage: «Was ist dramatisch?" sich selbst die vorläufige Antwort gibt: «Wo verschiedene Per-

II. Ordnung.
Relativ ſchöne mimiſche Künſte.

I. Gattung.
Einfache.

1. Art.
Schöne Kampfkunſt.

§. 93.

Wiefern die Bewegungen beym Kämpfen durch die Kunſt ſo modificirt werden, daß

ſonen redend eingeführt werden, der Dichter aber in eigener Perſon gar nicht ſpricht. Dieß iſt indeſſen" — fährt er fort — nur die erſte äußere Grundlage der Form; ſie iſt dialogiſch." Und nun vergleicht der Verfaſſer den dramatiſchen Dialog mit dem philoſophiſchen, um das Weſen des Dramatiſchen überhaupt zu erforſchen. Allein das Dialogiſche iſt im Begriffe des Dramatiſchen bloß ein zufälliges Merkmahl, welches nicht nur daraus erhellet, daß der dramatiſche Dialog des Äſchylus und der folgenden Tragiker aus dem Monolog des Theſpis (welcher Monolog nicht bloß erzählend, ſondern mimiſch darſtellend, mithin ebenfalls dramatiſch war) nach dem Zeugniſſe der Alten hervorging und daß es noch immer im dialogiſirenden Drama Monologen geben kann, welches in einem Dialoge gar nicht möglich iſt, oder, im Fall die Reden der Unterredenden in Monologen ausarten, mit Recht für fehlerhaft gehalten wird, ſondern auch daraus, daß es ganze Dramen gibt, in welchen nicht ein Wort geſprochen wird, nähmlich die pantomimiſchen Dar-

Charakter des Tragiſchen (§. 44.) oder des Komiſchen (§. 48.). in ſich trägt, iſt auch das Drama ſelbſt entweder ein tragiſches Schauſpiel (Tragödie, Trauerſpiel) oder ein komiſches (Komödie, Luſtſpiel, zu welchem auch die Tragicomödie — §. 48. Anm. 4. — gehört). Die unter dem Nahmen des ernſthaften Schauſpiels (auch des Drama's oder Schauſpiels ſchlechtweg) eingeführte Mittelgattung aber dürfte in Anſehung des eigentlich dramatiſchen Werths mit jenen beyden Arten des Drama's ſchwerlich die Vergleichung aushalten *).

---

rend welcher Oreſt von Delphi zu Athen ankam, als verfloſſen gedacht werden. Ähnliche Verſchiedenheiten des Orts und der Zeit kommen auch anderwärts bey den Alten vor, inſonderheit beym Ariſtophanes, z. B. in den Rittern, dem Frieden, den Fröſchen u. a. Daß freylich auch hierin Maß und Ziel zu halten ſey, verſteht ſich von ſelbſt, ſo wie auch nicht zu läugnen iſt, daß die Freyheiten, welche ſich Shakespeare und andere dramatiſche Dichter neuerer Zeit in dieſer Hinſicht genommen haben, nicht ſelten zu weit gehen und kaum zu rechtfertigen ſind. So viel ſcheint daher an jener Forderung gegründet, daß das Verändern der Bühne oder die Sprünge in Anſehung des Orts und der Zeit während eines und desſelben Acts oder Aufzugs nicht ſtatt finden, wenigſtens nicht zu ſchnell auf einander folgen ſollten, weil ſie der Phantaſie das Geſchäft der Verknüpfung allerdings erſchweren.

*) Der Verf. ſpricht hier bloß ſein individuales Gefühl aus, vermöge deſſen ihm ein reines Trauer- oder Luſtſpiel einen weit höheren Genuß gewährt, als alle

Kampfkunſt. Ein Kampf kann alſo bloß dann als ſchön beurtheilet werden, wenn er im eigentlichen Sinne mimiſch iſt (§. 90.) d. h. wenn er nicht als wirklicher Streit auf Leben und Tod, ſondern nur als Darſtellung eines ſolchen angeſchaut wird, ſo daß die Bewegungen der Kämpfenden als ein bloßes Geberdenſpiel erſcheinen, wiewohl die Kunſt in der Beſtimmung dieſer Bewegungen durch den urſprünglichen Zweck des Kampfes, das perſönliche Angreifen und Vertheidigen, gebunden iſt.

---

nebſt den Anm. zu beyden. Wir können mit dem genannten Verfaſſer auch darin nicht einſtimmen, wenn er (S. 346.) behauptet, das feinere Luſtſpiel, die ſogenannte höhere Komödie, gehe vornähmlich aus dem Komiſchen der Beobachtung, die niedrige aber oder das Poſſenſpiel aus dem ſelbſtbewußten und eingeſtandenen Komiſchen, den Komiſchen der Willkühr (nach S. 548.) hervor. Denn in wie vielen Poſſenſpielen treiben die Menſchen ihre Tollheiten und Narrheiten, ohne die geringſte Ahnung davon zu haben, wie toll und närriſch ſie ſind! Und in wie vielen feineren Luſtſpielen ſcherzen die handelnden Perſonen über ſich ſelbſt und treiben leichtes Spiel mit ihren eigenen, wie ſie meinen, leicht verzeihlichen Thorheiten! Der Unterſchied des höheren und niederen Komiſchen oder des Poſſenhaften iſt daher oben (§. 47. Anm. 4. und §. 48. Anm. 2). von uns auf andere Art beſtimmt worden.

Anmerkung.

Die Kämpfe waren schon bey den Griechen — diesem sinnigen, überall nach Schönheit strebenden Volke — ein Gegenstand des ästhetischen Wohlgefallens; sie gehörten zu den gymnastischen Schauspielen, die mit so großer Theilnahme an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten von allen griechischen Volksstämmen gefeyert wurden; sie wurden deßhalb unter dem allgemeinen Titel der Orchestik (§. 91. und 92.) mit begriffen, wie unter anderen aus Homer (Iliad. 16, 617.), wo ein Held den anderen ορχηστης nennt, und aus der Anmerkung, die Luzian (περι ορχησεως) darüber macht, erhellet. Daher hat auch schon Herder in seiner Kalligone (Th. 2. S. 18. ff.) die Kunst männlicher Übungen und Kämpfe nicht mit Unrecht unter die schönen Künste aufgenommen, ohne jedoch ihren ästhetischen Charakter und Rang genau zu bestimmen *). Diese Kunst ist

*) Was doch ein großer Nahme in der Welt für Wunderdinge thut! Herder'n hat niemand über jene Aufnahme einen Vorwurf gemacht. Als aber der Verf. in seine Encyclopädie der schönen Künste auch die gymnastischen Künste, obwohl nur als relativ schöne, aufnahm, fehlte es nicht an Sarkasmen in kritischen Blättern und eleganten Zeitschriften. Aber an eine ernste Widerlegung dachte niemand, vermuthlich weil sie nicht möglich war, und jenen Spöttereyen weiter nichts als eine schiefe, durch Gewohnheit oder vielmehr Entwöhnung veranlaßte Ansicht zum Grunde lag.

nähmlich eben ſo wie die Sprechkunſt, Redekunſt, Baukunſt, Schriftkunſt und andere Künſte der Art einer äſthetiſchen Veredlung oder einer Verſchönerung empfänglich, wodurch ſie zur Darſtellung eines Kampfes als eines ſchönen Spiels menſchlicher Kräfte, und folglich auch zur Bewirkung eines äſthetiſchen Wohlgefallens fähig wird. Sie iſt aber freylich in dieſer Hinſicht beſchränkt, indem ſie in ihren Bewegungen durch den urſprünglichen Zweck des Kampfes auf Angriff und Vertheidigung hingewieſen iſt, und daher eine Menge von Bewegungen unterlaſſen muß, die zwar an ſich ſelbſt ſchön ſeyn könnten, aber in keiner Beziehung auf dieſen Zweck ſtehen würden. Soll nun die Kampfkunſt zu einer ſchönen Kunſt erhoben werden, ſo ſind aus ihr zu entfernen 1) alle Arten des Kampfes, welche den Körper in eine zu angeſtrengte Thätigkeit ſetzen und mißfällige Stellungen oder Bewegungen hervorbringen, z. B. das Ringen, welches den Körper leicht verdreht und entſtellt, auch den Kämpfenden zu wenig Freyheit in der Stellung und Bewegung läßt, weil ihre Körper mit einander unmittelbar handgemein werden. Das Fechten hingegen geſtattet eine Menge freyer Stellungen und Bewegungen, bey welchen der Körper ſeine anſtändige Haltung und ſchöne Geſtalt nicht verliert, kann alſo als ein ſchönes Geberdenſpiel mit Wohlgefallen wahrgenommen werden, 2) alle Arten des Kampfes, welche ſich als gewaltſam und lebensgefährlich ankündigen, ohne in ſich ſelbſt Schutz gegen Gewalt und Gefahr zu gewähren, z. B. der Kampf mit Schießgewehren, deren Exploſion ſchon Gewaltthätigkeit ausſpricht, das Leben der Kämpfenden einem blo-

ßen Glücksfalle preis gibt, und weder mannigfaltige noch kunstreiche Bewegung fordert. Den Kampf mit Waffen auf Hieb und Stich hingegen kann die Kunst gestatten, weil die Kämpfenden sich theils durch ihre Geschicklichkeit, theils durch die Bedeckungen ihres Körpers (Helm, Schild und Brustharnisch, die bey keinem bloß mimischen Kampfe fehlen dürften, jetzt aber nur noch auf dem Theater bey Darstellung von Kämpfen aus früheren Zeiten vorkommen), theils endlich durch Kampfgesetze und Kampfrichter gegen Gewalt und Gefahr hinlänglich schützen können *). Vermöge jener Gesetze dürfte also der Kampf nie in einen wirklichen Streit auf Tod und Leben (dergleichen das Duell ist) übergehen, weil dann der Gedanke an das Mörderische der Handlung alles Wohlgefallen am Kampfe, wenigstens das ästhetische, aufheben würde **).

---

*) Die Griechen nahmen bey ihren Kämpfen ausdrücklich darauf Rücksicht, sie möglichst unschädlich zu machen, wie man z. B. aus folgenden Worten Plutarch's (praec. pol. p. 282.) sieht: Των εν ταις παλαιςραις διαμαχομενων επισφαιροις περιδεουσι τας χειρας, ὁπως εις ανηκεςον ἡ ἁμιλλα μηθεν εκπιπτῃ, μαλακην εχουσα την πληγην και αλυπον.

**) Wer einem Duelle mit Vergnügen zusieht, thut es bekanntlich nicht um der Geschmackslust willen, sondern aus demselben Grunde, aus welchem die Menschen einer hochnothpeinlichen Halsgerichtsexecution nachlaufen. Daher können auch die römischen Fechterspiele und die spanischen Stiergefechte und die englischen Faustkämpfe (das Boxen) gar nicht als ästhe-

bey der Darſtellung bloß ſpricht, ſo hat er dabey außer den Geſetzen der mimiſchen Kunſt auch die Regeln der Declamirkunſt (§. 77.) zu beobachten. Die dramatiſche Kunſt erſcheint alſo dann als ſprechende oder declamirende Schauſpielkunſt und ihr Product heißt ein recitirendes Schauſpiel. Wenn er aber ſingend darſtellt, ſo nimmt die dramatiſche Kunſt durch dieſe Verbindung mit der höheren Tonkunſt (§. 76.) den Charakter der ſingenden Schauſpielkunſt an und ihr Product heißt ein ſingendes Schauſpiel oder ein Singſpiel. Durch dieſe Verbindung erreicht die dramatiſche Kunſt den höchſten Gipfel ihrer äſthetiſchen Wirkſamkeit,

---

hoch ſteht Iffland der Schauſpieler über Iffland dem Schauſpieldichter! Aber ſo viel wenigſtens ſollte jeder Schauſpieldichter von der eigentlichen Schauſpielkunſt verſtehen, daß er wüßte, was zur Aufführung eines Schauſpiels gehört, um nicht unaufführbare Werke zu dichten. Denn ein dramatiſches Gedicht, das nicht aufgeführt, ſondern bloß geleſen werden kann, iſt eigentlich kein echt dramatiſches Werk, ſondern hat bloß die äußere (dialogiſche) Form deſſelben. — Die Frage, ob ein dramatiſches Gedicht jederzeit in gebundener Rede abgefaßt (verſificirt) ſeyn ſolle, dürfte zwar nicht unbedingt zu bejahen ſeyn. Aber daß es dadurch einen höheren Werth erhält, und daß beſonders das Trauerſpiel dadurch ungemein gewinnt, iſt unläugbar. Der Einwurf, daß doch niemand im gemeinen Leben in Verſen rede, iſt ſo lächerlich, daß man ſich ſchämen ſollte, ihn noch vorzubringen. Auch iſt er durch eine frühere Bemerkung ſchon beſeitigt (§. 66. Anm. 1. a. E.).

Anmerkung.

Wenn man das schöne Kämpfen als ein bloßes Geberdenspiel betrachten kann, wobey die Ortsveränderung nur etwas Zufälliges ist, indem die Körper der Kämpfenden sich während des Kampfes nicht von der Stelle zu bewegen brauchen, so kann man das schöne Reiten als eine Art von Tanzen betrachten, wobey Ortsveränderung nothwendig statt findet. Das Reiten an und für sich hat nun zwar einen anderen Zweck, als den der bloßen Belustigung; es soll jene Ortsveränderung theils erleichtern theils beschleunigen. Allein die Kunst sucht die Form dieser Bewegung ästhetisch zu veredeln oder zu verschönern, und wird eben dadurch zur relativ schönen Kunst. Soll sie aber dieß werden, so muß 1) das Thier, welches zur Ausübung der Kunst gebraucht wird, schon an und für sich ein schönes Thier seyn, weil sonst auch dessen Bewegung nicht durchaus gefallen könnte. Die schöne Reitkunst bedient sich daher bloß des edlen Rosses, das durch Gestalt, Größe, Kraft, Gewandtheit und Verhältniß zum menschlichen Körper gleichsam von der Natur selbst zu diesem Gebrauche bestimmt scheint; daher auch die Bildnerkunst bey Darstellung eines Reiters (in der Statua equestris) von diesem Thiere allein Gebrauch macht. 2) muß beym Reiten selbst alles vermieden werden, was dieser Bewegung das Ansehen des Reisens oder eines beschwerlichen Transports unseres Körpers von einem Orte zum anderen geben würde. Eben darum muß auch beym Reiten, wie beym Tanzen, Abwechslung oder Mannigfaltigkeit in der Be-

wegung ſeyn, indem die Einförmigkeit derſelben nicht nur einer weſentlichen Forderung der ſchönen Kunſt widerſtreiten (§. 65.), ſondern auch der Bewegung ſelbſt den Schein der Mühſeligkeit oder Anſtrengung ertheilen würde. Daher ſchließt die ſchöne Reitkunſt ſowohl das bloße Wettrennen, als auch die ſogenannte engliſche Kunſtreiterey aus. Denn das Erſte iſt ein bloßes Laufen zu Pferde (zuweilen auch nur des Pferdes ohne Reiter), welches ſo wenig, wie das Laufen zu Fuße, als ein Tanz betrachtet werden kann; die letzte aber verhält ſich zur ſchönen Reitkunſt eben ſo, wie die Seiltänzerey zur Tanzkunſt (§. 91. Anm. a. E.), und kann deßhalb keinen Anſpruch auf den Titel einer ſchönen Kunſt machen *).

*) Das Feſtſitzen auf dem Pferde iſt die erſte Bedingung des Reitens; der Reiter muß gleichſam zentaurenartig mit dem Pferde zuſammen gewachſen ſcheinen; auf dieſe Bedingung iſt daher auch die ſchöne Reitkunſt in ihrer Ausübung beſchränkt; denn ſie iſt nur relativ ſchöne Kunſt. Der engliſche Kunſtreiter aber reitet nicht bloß, ſondern er ſteht (auch wohl mit dem Kopfe) und geht (auch wohl mit den Händen) und macht allerley Luftſprünge und Kunſtſtücke auf dem Pferde, gerade wie der Seiltänzer auf dem Seile. Er hat daher mit dieſem einerley Zweck und bekümmert ſich weiter nicht um Schönheit der Bewegung. Bloß dann und ſo fern, als er wirklich reitet und dabey die Schönheit der Bewegung allein berückſichtiget, verdient der engliſche Kunſtreiter den Nahmen eines ſchönen Reitkünſtlers. Zuweilen führen Mehrere dieſer Künſtler eine Art von geſellſchaftlichem Tanze auf. Dieſer würde Gegenſtand eines

II. Gattung.

Zusammengesetzte.

Schöne Turnirkunst.

§. 95.

Wiefern die schöne Kampfkunst in Verbindung mit der schönen Reitkunst ausgeübt wird, erscheint die mimische Kunst als schöne Turnirkunst. Das Turnir kann nähmlich theils als schöne Darstellung eines Kampfes theils als ein kriegerischer Tanz zu Pferde ausgeführt und betrachtet, und dadurch Gegenstand eines ästhetischen Wohlgefallens werden. Es darf sich also ebenfalls nicht als ernstlicher Streit, sondern bloß als Waffenspiel ankündigen, weil es sonst nicht der Idee ei-

---

wahrhaft ästhetischen Wohlgefallens seyn, wenn die Reiter nicht zu schnell und zu dicht durch einander ritten, sondern sich mit wechselnder Geschwindigkeit in größeren Räumen bewegten, und dabey ein harmonisches Ganze schöner Bewegungen darstellten. Da sie es aber gewöhnlich nur darauf anlegen, ihre Geschicklichkeit im schnellen und dichten durch einander Reiten und die Gewandtheit der Pferde in ihren sich durchkreuzenden Bewegungen und plötzlichen Wendungen zu zeigen, so fällt das ästhetische Wohlgefallen dabey größten Theils weg.

nes ſchönen Bewegungsſchauſpiels gemäß ſeyn würde.

Anmerkung.

Die Turnire ſind zwar ein Product der Chevalerie oder des alten Rittergeiſtes, und daher auch mit dieſem größten Theils verſchwunden, ſo daß dergleichen Waffenſpiele in unſeren Zeiten nur ſelten noch gegeben werden. Allein ſie verdienen darum keineswegs die Geringſchätzung, mit der ſie von manchen als eine Ausgeburt der Barbarey des Mittelalters beſpöttelt worden ſind *). Es wäre vielmehr zu wünſchen, daß man ſie in einer veredelten, der feineren Geſchmackscultur angemeſſenen Geſtalt wieder in's Le-

*) Man iſt überhaupt in der Beurtheilung des Mittelalters, ſeiner Sitten und Gewohnheiten, ſeiner Beſtrebungen und Unternehmungen, ſehr ungerecht gegen dasſelbe geweſen. Der Sinn für das Wahre, Gute und Schöne war keineswegs von ihm gewichen. Er ſprach ſich vielmehr in manchen Producten, Thaten und Einrichtungen desſelben ſehr vernehmlich aus, wenn er auch oft eine falſche Richtung nahm. Indeſſen fängt man allmählig an, den Geiſt jenes Zeitalters richtiger zu würdigen, und es dürfte vielleicht bald die Zeit kommen, wo man ihn, wie ſich gewöhnlich die Extreme berühren, wieder überſchätzen wird. Eine treue, obwohl nicht genug umfaſſende Schilderung desſelben hat Hegewiſch in ſeiner Apologie des Mittelalters gegeben (S. Deſſen neue Sammlung kleiner hiſt. u. lit. Schriften Nr. 1).

ben zurückrufen könnte — wie man auch schon hier und da (z. B. in Wien und Rudolstadt vor einigen Jahren) Versuche der Art gemacht hat — um auch dadurch vielleicht in einem asthenischen Zeitalter den Sinn für Mannhaftigkeit und Stärke zu wecken. In der That hat der Mensch schon ein natürliches Interesse für solche Schauspiele; denn die Natur fordert ihn auf zur mannhaften Vertheidigung der Ehre, der Freyheit, des Lebens und des Eigenthums, und die Vernunft selbst gebiethet den Gebrauch körperlicher Kraft zum Schutze des Rechts, wenn sie demselben nicht durch geistige Gewalt den Sieg verschaffen kann. Daher gefällt die Darstellung des Wettstreits körperlicher Kräfte nothwendig jedem wohlorganisirten Menschen, und zwar um so mehr, wenn sie auf eine geschmackvolle Weise als ein feyerliches Schauspiel eingerichtet wird. In der schönen Turnirkunst vereinigen sich nun die beyden zuletzt betrachteten relativ schönen mimischen Künste zur gemeinschaftlichen Hervorbringung eines schönen Kampfschauspiels; daher sie denn auch selbst zu dieser Ordnung der Künste gehört. Alles also, was in Beziehung auf jene beyden Künste als Bedingung des ästhetischen Wohlgefallens an ihren Darstellungen bestimmt worden ist: gilt auch von dieser zusammen gesetzten Kunst. Sie muß darauf ausgehen, ein schönes Ganze kunstreicher Bewegungen der Anschauung darzubiethen, muß sich der Feuergewehre (die in früheren Zeiten wegen des Mangels dieser höllischen Erfindung nicht einmahl konnten gebraucht werden) enthalten, und auch beym Gebrauche der übrigen Waffen es nicht auf Erlegung, sondern nur auf Bekämpfung

des Gegners anlegen. Denn es iſt, um ſich an einem ſchönen Kampfſchauſpiele zu beluſtigen, gar nicht nöthig, daß Einer von den Kämpfenden unterliege, ſondern nur, daß ſie ſich gegenſeitig mit Kraft und Gewandtheit angreifen und vertheidigen; bis das Geſetz ihrem edlen Wettſtreit ein Ende macht.

§. 96.

Die mimiſchen Künſte heißen auch darſtellende oder repräſentirende Künſte, weil bey deren Ausübung der Künſtler ſich ſelbſt als Kunſtwerk dem Auge darſtellt oder dem Zuſchauer als gegenwärtig erſcheint. Es müſſen aber dann jene beyden Ausdrücke im engeren Sinne genommen werden; denn im weiteren können alle ſchöne Künſte ſo genannt werden, weil ſie dem Wahrnehmer etwas Aeſthetiſch-wohlgefälliges darſtellen oder repräſentiren. Da nun das Darſtellungsmittel der mimiſchen Künſte ſich auf Zeit und Raum zugleich bezieht (§. 68. Anm.), ſo ſind ſie einerſeits mit den toniſchen, andererſeits mit den plaſtiſchen Künſten verwandt, und können daher auch leicht mit beyden in Verbindung treten in dieſer Verbindung aber einen deſto ſtärkeren Eindruck auf das Gemüth machen.

Anmerkung.

Die mimiſchen Künſte könnten auch mit einem allgemeinen Nahmen Schauſpielkünſte genannt werden; denn alle fordern Zuſchauer, deren Gemüth durch ein ſchönes Spiel kunſtreicher Bewegungen beluſtigt werden ſoll. Daher iſt Bewegung ihr gemeinſchaftliches Darſtellungsmittel; Bewegung aber iſt etwas Zeitliches oder Succeſſives und Räumliches oder Extenſives zugleich. Dadurch entſteht eben ihre Verwandtſchaft ſowohl mit den toniſchen als mit den plaſtiſchen Künſten, wodurch auch ihre Verbindung mit einander begünſtigt wird. Inſonderheit liebt dieſe Verbindung die ſchlechtweg oder im engeren Sinne ſogenannte Schauſpielkunſt (§. 92.), indem ſich bey ihren Darſtellungen faſt alle Künſte mit einander vereinen können, um den höchſten Grad des äſthetiſchen Wohlgefallens im Gemüthe zu bewirken. Daher iſt auch dieſe Kunſt als eines der wichtigſten Culturmittel eines Volkes zu betrachten, ſo wie ſich andererſeits aus der Beſchaffenheit der Schauſpiele eines Volkes und dem Grade der Vollkommenheit, womit dieſe Kunſt bey einem Volke ausgeübt wird, auf deſſen Culturſtand gewiſſer Maßen ſchließen läßt *). Hieraus folgt

*) Wenn die Schauſpielkunſt hier ein Culturmittel ſowohl als ein Culturmeſſer genannt wird, ſo iſt nicht bloß von der äſthetiſchen, ſondern auch von der intellectualen und moraliſchen Cultur die Rede. Denn es iſt nicht zu läugnen, das Schauſpiele nicht allein zur Geſchmacksbildung eines Volkes

aber keinesweges, daß die Schauſpielkunſt unter allen ſchönen Künſten den erſten Platz behaupte. Denn erſtlich hat jede Kunſt ihre eigenthümliche Sphäre, innerhalb welcher es ihr keine andere gleich thun kann, wo ſie als Alleinherrſcherinn keiner anderen untergeordnet iſt, und nicht einmahl eine Nebenbuhlerinn hat, ſo daß z. B. die Tonkunſt in ihrer Sphäre mehr leiſtet und vermag als die Dichtkunſt, dieſe aber jene wieder in anderer Hinſicht übertrifft, und eben ſo, wenn man Tonkunſt oder Dichtkunſt mit Mahlerey oder Bildnerey, oder dieſe beyden mit einander vergleicht, jede Kunſt ihren eigenthümlichen Vorzug behauptet. Sodann aber verdankt die Schauſpielkunſt einen großen Theil ihrer Wirkſamkeit der Verbindung mit anderen

---

wirken, ſondern auch auf den Verſtand und die Sitten desſelben einen großen Einfluß haben, und daß man daher auch an den Schauſpielen, die ein Volk liebt, und der Art und Weiſe, wie ſie bey ihm aufgeführt werden, einen nicht unſicheren Führer hat, um den Grad von Geſchmack, Aufklärung und Sittlichkeit, der unter einem Volke herrſcht, zu beſtimmen, wobey denn freylich auf die Unterſchiede der Örter und der verſchiedenen Volksclaſſen Rückſicht zu nehmen iſt, wenn das Urtheil nicht einſeitig und falſch ausfallen ſoll. Wer z. B. den Culturſtand des Ruſſiſchen Volkes, eines ungeheueren Aggregats von ſo vielen Völkern, nach den Schauſpielen in Petersburg beurtheilen wollte, würde einen ungeheueren Fehlſchluß machen. Selbſt bey den alten Griechen, wo die Cultur weit mehr verbreitet war, darf man von dem, was in Athen geſchah, nicht auf andere griechiſche Volksſtämme geradezu ſchließen.

Künſten, der Tonkunſt, Dichtkunſt, Mahlerey und ſelbſt der Baukunſt, ſo daß, wenn man ihr gleichſam alle fremden Federn, womit ſie ſich ſchmückt, ausrupfen wollte, ſie ziemlich kahl da ſtehen würde. Man laſſe alſo jeder ſchönen Kunſt, wie jeder Wiſſenſchaft, ihren eigenthümlichen Werth und ſuche keine darum, weil ſie nicht alles Mögliche leiſten kann, herabzuwürdigen. Auch blickt gewöhnlich aus ſolchen parteyiſchen Urtheilen die Unkenntniß durch, ſo daß das Sprichwort nicht mit Unrecht ſagt: Ars non habet osorem, nisi ignorantem.

§. 97.

Wenn wir nun das ganze Gebieth der ſchönen Kunſt noch einmahl überſchauen, ſo laſſen ſich alle ſchöne Künſte auf folgende Art ſyſtematiſch claſſificiren:

I. Toniſche Künſte (im weiteren Sinne). §. 73—80.

A. Abſolute.

1. Einfache.

a. Tonkunſt (toniſche Kunſt im engeren Sinne — Tonik). §. 74.

b. Dichtkunſt. §. 75.

2. Zuſammengeſetzte — Geſangkunſt. §. 76.

B. Relative.

1. Einfache.

2. Art.

Schöne Reitkunſt.

§. 94.

Wiefern die Bewegungen beym Reiten durch die Kunſt ſo modificirt werden, daß ſie durch ihre Form das Gemüth beluſtigen, erſcheint die mimiſche Kunſt als ſchöne Reitkunſt. Das Reiten kann alſo bloß dann als ſchön beurtheilet werden, wenn es orcheſtiſch iſt (§. 91.) d. h. wenn es in der Qualität eines Tanzes angeſchaut wird, ſo daß die örtliche Bewegung des menſchlichen Körpers mittelſt eines thieriſchen als Aeußerung eines erhöhten Lebensgefühles erſcheint, obgleich jene Bewegung wegen der Verbindung des menſchlichen Körpers mit einem thieriſchen nicht ſo frey wie beym Tanze, mithin die Kunſt in dieſer Hinſicht beſchränkt iſt.

---

tiſche Kampfſpiele oder als Producte der ſchönen Kampfkunſt angeſehen werden. Dieſe Kämpfe haben insgeſammt etwas Brutales an ſich, indem ſich wilde Thiere auch auf Tod und Leben ſtreiten und gegenſeitig zerfleiſchen. Von ihnen wendet ſich daher ein äſthetiſch gebildetes Gemüth mit Widerwillen weg.

b. Tanzkunst. §. 91.

2. Zusammengesetzte — Schauspielkunst. §. 92.

B. Relative.

1. Einfache.

a. Schöne Kampfkunst. §. 93.

b. Schöne Reitkunst. §. 94.

2. Zusammengesetzte — Schöne Turnirkunst. §. 95.

Anmerkung.

Da diese Tafel der schönen Künste ein bloßes Resultat der bisherigen Untersuchungen über das Gebieth der schönen Kunst ist, so bedarf sie weiter keiner Rechtfertigung. Bloß darüber dürfte noch etwas zu bemerken seyn, warum in dieser Tafel einige Künste fehlen, welche andere Ästhetiker zu den schönen gerechnet haben. Hierher gehört zuvörderst die Farbenkunst (Chromatik), welche Kant in der Kritik der Urtheilskraft (S. 211. Aufl. 2.) als eine Kunst des schönen Spiels der Empfindungen für's Gesicht durch Farben (wie die Musik für's Ohr durch Töne wirkt), und nach ihm Bendavid in seinen Beyträgen zur Kritik des Geschmacks (S. 33.) als eine Kunst der Farbengebung oder der Darstellung von Ganzen, in denen die reine Anschauung der Zeit durch das Gesicht konstruirt wird, unter die schönen Künste aufgenommen hat. Nach dieser Idee soll also in der Farbenkunst die Farbe nicht wie das Colorit in der Mahlerey, sondern wie der Ton in der

Muſik gebraucht werden; ſie ſoll ſelbſt als Ton oder durch ihren Ton, d. h. den Grad ihrer Höhe (Helligkeit) und Tiefe (Dunkelheit) wirken. Daher hat man jene Farbenkunſt eine Tonkunſt für das Auge, eine Augen- oder Farbenmuſik (musique des couleurs) genannt und ſogar ſich Mühe gegeben, ein eigenes Inſtrument unter dem Nahmen eines Augen- oder Farbenclaviers (clavecin oculaire, clavecin des couleurs) zu erfinden, mittelſt deſſen man eben ſo ein melodiſches und harmoniſches Farbenſpiel durch ſucceſſive und ſimultane Taſtenberührung hervorbringen könnte, wie man ein ſolches Tonſpiel durch die bekannten Taſteninſtrumente bewirkt. Allein 1) ſind die Farben in Beziehung auf unſere Empfindungen gar nicht das, was die Töne ſind, nähmlich ein natürlicher Ausdruck derſelben, ſo daß durch Farbenmodulation ein ſubjectives Spiel von Empfindungen nicht gehörig dargeſtellt und erweckt werden kann. Man verknüpft wohl mit gewiſſen Farben gewiſſe Vorſtellungen und denkt ſie in einer gewiſſen Beziehung auf unſere Empfindungen, ſo daß z. B. ſchwarz auf Traurigkeit, weiß auf Unſchuld, grün auf Hoffnung, himmelblau auf Heiterkeit, purpurroth auf Feyerlichkeit u. ſ. w hingedeutet wird *). Aber es liegt in dieſer Hindeutung ſo viel

*) Etwas anderes deutet Kant in der angeführten Schrift (S. 172.) die Farben. Er ſagt nähmlich: «So ſcheint die weiße Farbe der Lilie das Gemüth zu Ideen der Unſchuld, und nach der Ordnung der ſieben Farben, von der rothen an bis zur violetten, 1) zur Idee der Erhabenheit, 2) der Kühnheit, 3)

Unbestimmtes (weil durch Farben nur das Allgemeine einer gewissen Gemüthsstimmung angedeutet werden kann) und sie ist zum Theil so willkührlich (weil man dieselben Farben in verschiedener Beziehung denken und z. B. schwarz auch auf Feyerlichkeit und festliche Freude, weiß auf Trauer u. s. w. deuten kann), daß das successive und simultane Hervorbringen dieser Farben nie ein wirkliches Farbentonstück geben würde. Das tonische Farbenspiel würde also weiter nichts als eine leere oder charakterlose Spielerey seyn, 2) kann auch das Auge nicht mit der Leichtigkeit und Geschwindigkeit den Farbenwechsel auffassen, wie das Ohr den Tonwechsel vernimmt und beurtheilet. Das Auge würde durch den schnellen und lang anhaltenden Wechsel der Farben sich sehr bald angegriffen und ermüdet, das Gemüth aber gelangweilt fühlen *).

---

der Freymüthigkeit, 4) der Freundlichkeit, 5) der Bescheidenheit, 6) der Standhaftigkeit, und 7) der Zärtlichkeit zu stimmen.» — Wieder anders die Dichter, die bekanntlich mit den Blumen und deren Farben viel zu schaffen haben, sich aber dabey mit Recht an keine solche Ordnung oder Regel binden, sondern (wie Tieck im Octavian) bald die Rose, bald die Lilie, bald das Veilchen zur Liebesblume machen.

*) Geht es uns doch schon bey einem musikalischen Ohrenschmause so, daß wir bey zu langer Dauer am Ende Ermüdung und lange Weile fühlen; wie vielmehr bey einem solchen Augenschmause! vorausgesetzt nähmlich, daß bey diesem weiter nichts gesehen würde, als ein beständiger Farbenwechsel. Denn

Mithin iſt nicht einmahl ein dauerhaftes materiales, geſchweige denn formales Luſtgefühl durch ein toniſches Farbenſpiel zu bewirken. Die Farbe kann alſo nur in plaſtiſcher Hinſicht, wo ſie Geſtalten im Raume bildet und ohne Succeſſion wahrgenommen wird, der Kunſt für das Auge dienen. In toniſcher Hinſicht hat uns die Natur bloß das Ohr zur Auffaſſung des Äſthetiſch-wohlgefälligen gegeben. — Andere Äſthetiker haben die Putz- oder Schmuckkunſt (Kosmetik) zu den ſchönen Künſten gerechnet, und als Unterarten derſelben die Bekleidungs- und die Möblir-Kunſt betrachtet, z. B. Steinbart in den Grundbegriffen zur Philoſophie über den Geſchmack (§. 2. S. 2). *). Da aber die Kunſt, den menſchlichen Körper durch Kleidung und andere Zierrathen (Ringe, Ketten, Uhren, Federn, Perlen, Diamanten, Blumen — oder gar durch falſches

---

ſchöne Gemählde kann man freylich Stunden lang mit immer neuem Entzücken betrachten. Dieſe gewähren aber auch weit mehr, als ein bloßes Farbenſpiel.

*) St. nimmt daſelbſt eine eigene Claſſe von ordnenden Künſten an, und rechnet dahin folgende vier: Gartenkunſt, Baukunſt, Bekleidungskunſt und Möblirkunſt. Die beyden letzten ſind offenbar kosmetiſcher Natur, in der Bedeutung nähmlich, wo κοσμειν ſchmücken oder zieren bedeutet. Denn das bloße Ordnen, was es urſprünglich anzeigt, iſt keine beſondere Art der äſthetiſch-techniſchen Wirkſamkeit, ſondern findet bey aller Technik ſtatt.

ben zurückrufen könnte — wie man auch schon hier und da (z. B. in Wien und Rudolstadt vor einigen Jahren) Versuche der Art gemacht hat — um auch dadurch vielleicht in einem asthenischen Zeitalter den Sinn für Mannhaftigkeit und Stärke zu wecken. In der That hat der Mensch schon ein natürliches Interesse für solche Schauspiele; denn die Natur fordert ihn auf zur mannhaften Vertheidigung der Ehre, der Freyheit, des Lebens und des Eigenthums, und die Vernunft selbst gebiethet den Gebrauch körperlicher Kraft zum Schutze des Rechts, wenn sie demselben nicht durch geistige Gewalt den Sieg verschaffen kann. Daher gefällt die Darstellung des Wettstreits körperlicher Kräfte nothwendig jedem wohlorganisirten Menschen, und zwar um so mehr, wenn sie auf eine geschmackvolle Weise als ein feyerliches Schauspiel eingerichtet wird. In der schönen Turnirkunst vereinigen sich nun die beyden zuletzt betrachteten relativ schönen mimischen Künste zur gemeinschaftlichen Hervorbringung eines schönen Kampfschauspiels; daher sie denn auch selbst zu dieser Ordnung der Künste gehört. Alles also, was in Beziehung auf jene beyden Künste als Bedingung des ästhetischen Wohlgefallens an ihren Darstellungen bestimmt worden ist: gilt auch von dieser zusammen gesetzten Kunst. Sie muß darauf ausgehen, ein schönes Ganze kunstreicher Bewegungen der Anschauung darzubiethen, muß sich der Feuergewehre (die in früheren Zeiten wegen des Mangels dieser höllischen Erfindung nicht einmahl konnten gebraucht werden) enthalten, und auch beym Gebrauche der übrigen Waffen es nicht auf Erlegung, sondern nur auf Bekämpfung

des Gegners anlegen. Denn es iſt, um ſich an einem ſchönen Kampfſchauſpiele zu beluſtigen, gar nicht nöthig, daß Einer von den Kämpfenden unterliege, ſondern nur, daß ſie ſich gegenſeitig mit Kraft und Gewandtheit angreifen und vertheidigen; bis das Geſetz ihrem edlen Wettſtreit ein Ende macht.

§. 96.

Die mimiſchen Künſte heißen auch darſtellende oder repräſentirende Künſte, weil bey deren Ausübung der Künſtler ſich ſelbſt als Kunſtwerk dem Auge darſtellt oder dem Zuſchauer als gegenwärtig erſcheint. Es müſſen aber dann jene beyden Ausdrücke im engeren Sinne genommen werden; denn im weiteren können alle ſchöne Künſte ſo genannt werden, weil ſie dem Wahrnehmer etwas Aeſthetiſch-wohlgefälliges darſtellen oder repräſentiren. Da nun das Darſtellungsmittel der mimiſchen Künſte ſich auf Zeit und Raum zugleich bezieht (§. 68. Anm.), ſo ſind ſie einerſeits mit den toniſchen, andererſeits mit den plaſtiſchen Künſten verwandt, und können daher auch leicht mit beyden in Verbindung treten in dieſer Verbindung aber einen deſto ſtärkeren Eindruck auf das Gemüth machen.

Anmerkung.

Die mimischen Künste könnten auch mit einem allgemeinen Nahmen Schauspielkünste genannt werden; denn alle fordern Zuschauer, deren Gemüth durch ein schönes Spiel kunstreicher Bewegungen belustigt werden soll. Daher ist Bewegung ihr gemeinschaftliches Darstellungsmittel; Bewegung aber ist etwas Zeitliches oder Successives und Räumliches oder Extensives zugleich. Dadurch entsteht eben ihre Verwandtschaft sowohl mit den tonischen als mit den plastischen Künsten, wodurch auch ihre Verbindung mit einander begünstigt wird. Insonderheit liebt diese Verbindung die schlechtweg oder im engeren Sinne sogenannte Schauspielkunst (§. 92.), indem sich bey ihren Darstellungen fast alle Künste mit einander vereinen können, um den höchsten Grad des ästhetischen Wohlgefallens im Gemüthe zu bewirken. Daher ist auch diese Kunst als eines der wichtigsten Culturmittel eines Volkes zu betrachten, so wie sich andererseits aus der Beschaffenheit der Schauspiele eines Volkes und dem Grade der Vollkommenheit, womit diese Kunst bey einem Volke ausgeübt wird, auf dessen Culturstand gewisser Maßen schließen läßt *). Hieraus folgt

*) Wenn die Schauspielkunst hier ein Culturmittel sowohl als ein Culturmesser genannt wird, so ist nicht bloß von der ästhetischen, sondern auch von der intellectualen und moralischen Cultur die Rede. Denn es ist nicht zu läugnen, das Schauspiele nicht allein zur Geschmacksbildung eines Volkes

aber keinesweges, daß die Schauſpielkunſt unter allen ſchönen Künſten den erſten Platz behaupte. Denn erſtlich hat jede Kunſt ihre eigenthümliche Sphäre, innerhalb welcher es ihr keine andere gleich thun kann, wo ſie als Alleinherrſcherinn keiner anderen untergeordnet iſt, und nicht einmahl eine Nebenbuhlerinn hat, ſo daß z. B. die Tonkunſt in ihrer Sphäre mehr leiſtet und vermag als die Dichtkunſt, dieſe aber jene wieder in anderer Hinſicht übertrifft, und eben ſo, wenn man Tonkunſt oder Dichtkunſt mit Mahlerey oder Bildnerey, oder dieſe beyden mit einander vergleicht, jede Kunſt ihren eigenthümlichen Vorzug behauptet. Sodann aber verdankt die Schauſpielkunſt einen großen Theil ihrer Wirkſamkeit der Verbindung mit anderen

---

wirken, ſondern auch auf den Verſtand und die Sitten desſelben einen großen Einfluß haben, und daß man daher auch an den Schauſpielen, die ein Volk liebt, und der Art und Weiſe, wie ſie bey ihm aufgeführt werden, einen nicht unſicheren Führer hat, um den Grad von Geſchmack, Aufklärung und Sittlichkeit, der unter einem Volke herrſcht, zu beſtimmen, wobey denn freylich auf die Unterſchiede der Örter und der verſchiedenen Volksclaſſen Rückſicht zu nehmen iſt, wenn das Urtheil nicht einſeitig und falſch ausfallen ſoll. Wer z. B. den Culturſtand des Ruſſiſchen Volkes, eines ungeheueren Aggregats von ſo vielen Völkern, nach den Schauſpielen in Petersburg beurtheilen wollte, würde einen ungeheueren Fehlſchluß machen. Selbſt bey den alten Griechen, wo die Cultur weit mehr verbreitet war, darf man von dem, was in Athen geſchah, nicht auf andere griechiſche Volksſtämme geradezu ſchließen.

Künsten, der Tonkunst, Dichtkunst, Mahlerey und selbst der Baukunst, so daß, wenn man ihr gleichsam alle fremden Federn, womit sie sich schmückt, ausrupfen wollte, sie ziemlich kahl da stehen würde. Man lasse also jeder schönen Kunst, wie jeder Wissenschaft, ihren eigenthümlichen Werth und suche keine darum, weil sie nicht alles Mögliche leisten kann, herabzuwürdigen. Auch blickt gewöhnlich aus solchen parteyischen Urtheilen die Unkenntniß durch, so daß das Sprichwort nicht mit Unrecht sagt: Ars non habet osorem, nisi ignorantem.

§. 97.

Wenn wir nun das ganze Gebieth der schönen Kunst noch einmahl überschauen, so lassen sich alle schöne Künste auf folgende Art systematisch classificiren:

I. Tonische Künste (im weiteren Sinne). §. 73—80.

A. Absolute.

1. Einfache.

a. Tonkunst (tonische Kunst im engeren Sinne — Tonik). §. 74.

b. Dichtkunst. §. 75.

2. Zusammengesetzte — Gesangkunst. §. 76.

B. Relative.

1. Einfache.

a. Schöne Sprechkunſt. §. 77.
b. Schöne Redekunſt. §. 78.
2. Zuſammengeſetzte — Schöne Rednerkunſt. §. 79.

II. Plaſtiſche Künſte (im weiteren Sinne). §. 81—88.

A. Abſolute.

1. Einfache.
a. Bildnerkunſt (plaſtiſche Kunſt im engeren Sinne — Plaſtik). §. 82.
b. Mahlerkunſt. §. 83.
2. Zuſammengeſetzte — Luſt- oder Landſchaftsgartenkunſt. §. 84.

B. Relative.

1. Einfache.
a. Schöne Baukunſt. §. 85.
b. Schöne Schriftkunſt. §. 86.
2. Zuſammengeſetzte — Schöne Münzkunſt. §. 87.

III. Mimiſche Künſte (im weiteren Sinne). §. 89 — 96.

A. Abſolute.

1. Einfache.
a. Geberdenkunſt (mimiſche Kunſt im engeren Sinne — Mimik). §. 90.

b. Tanzkunst. §. 91.

2. Zusammengesetzte — Schauspielkunst. §. 92.

B. Relative.

1. Einfache.

a. Schöne Kampfkunst. §. 93.

b. Schöne Reitkunst. §. 94.

2. Zusammengesetzte — Schöne Turnirkunst. §. 95.

Anmerkung.

Da diese Tafel der schönen Künste ein bloßes Resultat der bisherigen Untersuchungen über das Gebieth der schönen Kunst ist, so bedarf sie weiter keiner Rechtfertigung. Bloß darüber dürfte noch etwas zu bemerken seyn, warum in dieser Tafel einige Künste fehlen, welche andere Ästhetiker zu den schönen gerechnet haben. Hierher gehört zuvörderst die Farbenkunst (Chromatik), welche Kant in der Kritik der Urtheilskraft (S. 211. Aufl. 2.) als eine Kunst des schönen Spiels der Empfindungen für's Gesicht durch Farben (wie die Musik für's Ohr durch Töne wirkt), und nach ihm Bendavid in seinen Beyträgen zur Kritik des Geschmacks (S. 33.) als eine Kunst der Farbengebung oder der Darstellung von Ganzen, in denen die reine Anschauung der Zeit durch das Gesicht construirt wird, unter die schönen Künste aufgenommen hat. Nach dieser Idee soll also in der Farbenkunst die Farbe nicht wie das Colorit in der Mahlerey, sondern wie der Ton in der

Muſik gebraucht werden; ſie ſoll ſelbſt als Ton oder durch ihren Ton, d. h. den Grad ihrer Höhe (Helligkeit) und Tiefe (Dunkelheit) wirken. Daher hat man jene Farbenkunſt eine Tonkunſt für das Auge, eine Augen- oder Farbenmuſik (musique des couleurs) genannt und ſogar ſich Mühe gegeben, ein eigenes Inſtrument unter dem Nahmen eines Augen- oder Farbenclaviers (clavecin oculaire, clavecin des couleurs) zu erfinden, mittelſt deſſen man eben ſo ein melodiſches und harmoniſches Farbenſpiel durch ſucceſſive und ſimultane Taſtenberührung hervorbringen könnte, wie man ein ſolches Tonſpiel durch die bekannten Taſteninſtrumente bewirkt. Allein 1) ſind die Farben in Beziehung auf unſere Empfindungen gar nicht das, was die Töne ſind, nähmlich ein natürlicher Ausdruck derſelben, ſo daß durch Farbenmodulation ein ſubjectives Spiel von Empfindungen nicht gehörig dargeſtellt und erweckt werden kann. Man verknüpft wohl mit gewiſſen Farben gewiſſe Vorſtellungen und denkt ſie in einer gewiſſen Beziehung auf unſere Empfindungen, ſo daß z. B. ſchwarz auf Traurigkeit, weiß auf Unſchuld, grün auf Hoffnung, himmelblau auf Heiterkeit, purpurroth auf Feyerlichkeit u. ſ. w hingedeutet wird *). Aber es liegt in dieſer Hindeutung ſo viel

*) Etwas anderes deutet Kant in der angeführten Schrift (S. 172.) die Farben. Er ſagt nähmlich: «So ſcheint die weiße Farbe der Lilie das Gemüth zu Ideen der Unſchuld, und nach der Ordnung der ſieben Farben, von der rothen an bis zur violetten, 1) zur Idee der Erhabenheit, 2) der Kühnheit, 3)

Unbestimmtes (weil durch Farben nur das Allgemeine einer gewissen Gemüthsstimmung angedeutet werden kann) und sie ist zum Theil so willkührlich (weil man dieselben Farben in verschiedener Beziehung denken und z. B. schwarz auch auf Feyerlichkeit und festliche Freude, weiß auf Trauer u. s. w. deuten kann), daß das successive und simultane Hervorbringen dieser Farben nie ein wirkliches Farbentonstück geben würde. Das tonische Farbenspiel würde also weiter nichts als eine leere oder charakterlose Spielerey seyn, 2) kann auch das Auge nicht mit der Leichtigkeit und Geschwindigkeit den Farbenwechsel auffassen, wie das Ohr den Tonwechsel vernimmt und beurtheilet. Das Auge würde durch den schnellen und lang anhaltenden Wechsel der Farben sich sehr bald angegriffen und ermüdet, das Gemüth aber gelangweilt fühlen *).

---

der Freymüthigkeit, 4) der Freundlichkeit, 5) der Bescheidenheit, 6) der Standhaftigkeit, und 7) der Zärtlichkeit zu stimmen.» — Wieder anders die Dichter, die bekanntlich mit den Blumen und deren Farben viel zu schaffen haben, sich aber dabey mit Recht an keine solche Ordnung oder Regel binden, sondern (wie Tieck im Octavian) bald die Rose, bald die Lilie, bald das Veilchen zur Liebesblume machen.

*) Geht es uns doch schon bey einem musikalischen Ohrenschmause so, daß wir bey zu langer Dauer am Ende Ermüdung und lange Weile fühlen; wie vielmehr bey einem solchen Augenschmause! vorausgesetzt nähmlich, daß bey diesem weiter nichts gesehen würde, als ein beständiger Farbenwechsel. Denn

Mithin iſt nicht einmahl ein dauerhaftes materiales, geſchweige denn formales Luſtgefühl durch ein toniſches Farbenſpiel zu bewirken. Die Farbe kann alſo nur in plaſtiſcher Hinſicht, wo ſie Geſtalten im Raume bildet und ohne Succeſſion wahrgenommen wird, der Kunſt für das Auge dienen. In toniſcher Hinſicht hat uns die Natur bloß das Ohr zur Auffaſſung des Äſthetiſch-wohlgefälligen gegeben. — Andere Äſthetiker haben die Putz- oder Schmückkunſt (Kosmetik) zu den ſchönen Künſten gerechnet, und als Unterarten derſelben die Bekleidungs- und die Möblir-Kunſt betrachtet, z. B. Steinbart in den Grundbegriffen zur Philoſophie über den Geſchmack (§. 2. S. 2). *). Da aber die Kunſt, den menſchlichen Körper durch Kleidung und andere Zierrathen (Ringe, Ketten, Uhren, Federn, Perlen, Diamanten, Blumen — oder gar durch falſches

---

ſchöne Gemählde kann man freylich Stunden lang mit immer neuem Entzücken betrachten. Dieſe gewähren aber auch weit mehr, als ein bloßes Farbenſpiel.

*) St. nimmt daſelbſt eine eigene Claſſe von ordnenden Künſten an, und rechnet dahin folgende vier: Gartenkunſt, Baukunſt, Bekleidungskunſt und Möblirkunſt. Die beyden letzten ſind offenbar kosmetiſcher Natur, in der Bedeutung nähmlich, wo κοσμειν ſchmücken oder zieren bedeutet. Denn das bloße Ordnen, was es urſprünglich anzeigt, iſt keine beſondere Art der äſthetiſch-techniſchen Wirkſamkeit, ſondern findet bey aller Technik ſtatt.

Colorit, falsche Haare, Waden, Brüste u. d. g.) zu schmücken, deßgleichen ein Zimmer durch Möbeln und andere Dinge aufzuputzen (zu welchem Behuf auch Kunstwerke der höheren Art, als Statuen und Gemählde, gebraucht werden können, deren Hervorbringung aber anderen Künsten zukommt) — da, sag' ich, diese Verzierungskunst, wie man sie auch nennen könnte, nicht nur durch die materialen Zwecke der Körperbekleidung und des Zimmergebrauches äußerst beschränkt, sondern auch durch Gewohnheit und öffentliche Meinung dergestalt beherrschet wird, daß der Geschmack sich den Launen der Mode, die nach beständiger Abwechslung strebt, unterwerfen muß: so kann ihr auch der Rang einer schönen Kunst nicht mit Fug und Recht eingeräumt werden. Sie gehört vielmehr als eine Kunst, seinen Körper und seinen Aufenthalt sich und Anderen möglichst angenehm zu machen, mehr zu den angenehmen oder reitzenden als zu den schönen Künsten *). — Endlich haben auch Einige noch die

*) Reitzend kann man sie auch deßwegen nennen, weil sie meistens im Dienste der Eitelkeit und Gefallsucht steht und daher keine Raison annehmen will. Man hat zwar versucht, die Verzierung des menschlichen Körpers, und der menschlichen Wohnungen auf Geschmacksregeln zurück zu führen, oder eine ästhetische Theorie darüber zu entwerfen (z. B. im Versuch einer Ästhetik der Toilette. Leipzig. 1804. 8. und in den Ideen zu Zimmerverzierungen. Leipzig. 1805. Qu. fol.). Aber diese Theorie ist theils nichts weiter als Wiederhohlung der plastischen und graphischen Kunstregeln, theils so ver-

Licht- und Feuerkunſt (Photo- Pyrotechnik) unter die ſchönen Künſte aufgenommen, z. B. Bendavid in der vorhin angeführten Schrift (S. 34. bis 36.) *). Allein dieſe Kunſt beſteht entweder in einer wirklichen Mahlerey, die nur mit Hülfe einer künſtlichen Beleuchtung zur Anſchauung gebracht wird, wie bey transparenten und panoramatiſchen Gemählden, oder ſie hat bloß den Zweck, durch farbloſe oder farbige Lichtmaſſen das Auge und durch den oft damit verbundenen Knall das Ohr ſtark zu reizen, wie bey bloßen Illuminationen und Feuerwerken. In der erſten Hinſicht gehört ſie zu den Unterarten der Mahlerey (§. 83. Anm.), in der zweyten zu den angenehmen Künſten, weil ſie durch ein ſolches Licht- und Feuerwerk nur ein materiales Wohlgefallen oder einen vorübergehenden Sinnenkitzel bewirkt. Man könnte da-

---

änderlich und vergänglich wegen jener Tyranninn, Mode genannt — deren Herrſchaft ſich niemand ganz entziehen kann, wenn er nicht durch Pedanterey lächerlich werden will — daß ihr der wahre Charakter einer Kunſttheorie gänzlich fehlt.

*) B. nennt ſie Kunſt der optiſchen Beleuchtung, erklärt ſie für die Kunſt der Darſtellung von Ganzen, in denen die reine Anſchauung des Raums und der Zeit durch Mahlerey und einen Wechſel von Licht conſtruirt wird, und theilt ſie wieder ein in die Feuerwerkerkunſt, welche durch den Wechſel von Licht eine Art von Mahlerey hervorbringen ſoll, und die eigentliche Beleuchtungskunſt, welche den Wechſel von Licht nur brauchen ſoll, einen Wechſel in der Mahlerey hervorzubringen.

her alle dieſe Künſte, welche durch Anſchließung an andere ſchöne Künſte die Schönheit affectiren, durch ihre eigene Kraft aber nur Annehmlichkeit bewirken, äſthetiſche Baſtarde oder Wechſelbälge nennen, wenn man nicht lieber dieſen Ehrentitel gewiſſen Producten, die der göttliche Wahnſinn mit der thieriſchen Liebe erzeugt hat, vorbehalten wollte.

Ende der Geſchmackslehre als dritten und letzten Theil der theoretiſchen Philoſophie.

Berichtigungen und Zusätze

zum

dritten Theil.

S. 26. Z. 9. v. o. add: Im 3. Th. von Meier's Anfangsgründen aller schönen Wissenschaften wird in drey besonderen Abschnitten von den ästhetischen Begriffen, Urtheilen und Schlüssen nach der Analogie der reinen logischen Elementarlehre (Log. §. 23.) gehandelt. Man würde sich aber sehr irren, wenn man in diesen Abschnitten jenes Werkes eine ästhetische Ideologie und Krimatologie suchen wollte. Es wird darin bloß von der ästhetischen (d. h. nach dem beschränkten Gesichtspuncte des Verfassers: poetisch-rhetorischen) Behandlung und Darstellung der Begriffe, Urtheile und Schlüsse im Gegensatze gegen die logische Behandlung und Darstellung derselben geredet, nicht von den ästhetischen Begriffen oder Ideen und Urtheilen selbst. In dem Sinne aber, wie die Ästhetik von diesen handelt, kann von ästhetischen Schlüssen gar nicht die Rede seyn. Denn man kann wohl ein

Object ästhetisch (d. h. nach dessen Beziehung auf unser Gefühl der Lust und Unlust) denken und beurtheilen, aber schließen (Gedanken oder Urtheile aus einander durch Folgerung ableiten) kann man nur logisch (nach Verstandes- oder Vernunftregeln), selbst wenn die Gedanken und Urtheile ihrem Inhalte nach ästhetisch wären. Eine ästhetische Syllogistik ist folglich ein Unding. Die Anweisung aber, Schlüsse ästhetisch vorzutragen, fällt der Theorie der redenden Künste anheim.

S. 32. Z. 13. v. o. ist hinter: verbreitet, folgendes anzumerken: Hieraus läßt sich sehr leicht die allgemeine Vorliebe roher Völker für die rothe Farbe, und der frühe Gebrauch derselben sowohl zur Verzierung des Körpers, der Geräthschaften und der heiligen Bilder als zu monochromatischen Gemählden erklären, ohne eine besondere Heiligkeit oder Würde dieser Farbe vorauszusetzen. Vielmehr ist es erst eine Folge jener Vorliebe für das Glänzende und Schimmernde, was die rothe Farbe an sich hat, daß man bey gewissen heiligen und würdevollen Gegenständen am liebsten von ihr Gebrauch machte und sie selbst dadurch nach dem Gesetze der Ideenassociation eine Art von Heiligkeit oder Würde erhielt. Die Stelle des Plinius (hist. nat. 33, 7.), wo er erzählet, daß die rothe Farbe einst den Römern heilig war, daß sie an Festtagen das Gesicht am Standbilde Jupiter's damit bemahlten, ja daß selbst triumphirende Feldherren, wie Camillus, ihr Gesicht damit färbten, daß ferner auch die Äthiopier die rothe Farbe in gleichen Ehren hielten u. s.

w., enthält daher nichts Unwahrscheinliches, und man muß sich wundern, daß Plinius selbst sich über das, was er erzählet, verwundert. Eine Menge von Beweisstellen, daß auch andere Völker in älteren und neueren Zeiten hierin gleichen Geschmack mit den Römern und Äthiopiern hatten und noch haben, findet man in Fiorillo's Gesch. d. zeichn. Künste. B. 1. Einl. S. 3. Anm. a.

S. 73. Z. 5. u. 4. v. u. statt: könnten auch nicht verbunden gefallen, wenn — lies: würden auch verbunden nicht gefallen können, wofern.

S. 78. Z. 6 v. o. add: Schiller gibt in der Schrift über Anmuth und Würde (S. 186. ff. Th. 3. der Thalia. Jahrg. 1793) eine von der obigen verschiedene Erklärung von einer schönen Seele, indem er sagt: „Eine schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grade versichert hat, daß es dem Affect die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf, und nie Gefahr läuft, mit den Entscheidungen desselben im Widerspruch zu stehen. Daher sind bey einer schönen Seele die einzelnen Handlungen eigentlich nicht sittlich, sondern der ganze Charakter ist es. Man kann ihr auch keine einzige darunter zum Verdienst anrechnen, weil eine Befriedigung des Triebes nie verdienstlich heißen kann. Die schöne Seele hat kein anderes Verdienst, als daß sie ist. — In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmoniren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung.“ — Eine schöne Seele in dieser Bedeutung wä-

re eigentlich nichts anders als die Idee der sittlichen Vollkommenheit selbst, wenn sie durch Handlungen sinnlich dargestellt würde, was aber nicht möglich ist.

S. 94. Z. 8. v. o. statt: als, lies: da.

S. 109. Z. 1. v. u. add: Über die Ideale der christlichen Künstler aber ist im ersten Jahrgange von Sickler's und Reinhart's Almanach aus Rom eine lehrreiche Abhandlung enthalten, unter dem Titel: Über die Entstehung der christlichen Kunst und ihrer Religionsideale, nach der Ansicht der ältesten Werke der christlichen Sculptur und der Werke der ältesten neugriechischen Mahlerey.

S. 129. Z. 16. v. o. ist hinter: Lust, folgendes anzumerken: Es läßt sich hieraus auch begreifen, warum wir uns ungeachtet des mit der Wahrnehmung des Erhabenen verknüpften Lustgefühls dennoch dadurch nicht zu einer heiteren Fröhlichkeit, wie bey der Wahrnehmung des Schönen, sondern zum Ernst und selbst zu einer Art von Weh- oder Schwermuth gestimmt fühlen.

S. 142. Z. 4. v. o. ist hinter: nennen, folgendes anzumerken: Nach Schlegel's richtiger Bemerkung (in den Vorl. über dramat. Kunst und Lit. Thl. 1. S. 128.) stellt jede Gruppe Schönheit in Bewegung dar, und ihre Aufgabe ist, beydes im höchsten Grade zu vereinbaren. Aber darum kann man nicht von jeder Gruppe, und am wenigsten vom Laokoon mit seinen Söhnen und der Schlange, behaupten, daß sie im höchsten Grade reitzend sey.

S. 147. Z. 6. v. u. add: Das Wort gemüthlich wird indeß auch oft von Personen gebraucht (ein gemüthlicher Mensch), und bedeutet alsdann ein Subject, dessen Inneres zwar sehr regsam und lebendig ist, aber dieß nicht auf eine harte, rauhe und zurückstoßende, sondern vielmehr milde, sanfte und gefällige, zur Theilnahme gleichsam einladende, Weise zu erkennen gibt. Es ist also auch in dieser Bedeutung mit anmuthig nahe verwandt.

S. 152. Z. 4. v. u. statt: müsse, lies: muß.

S. 155. Z. 6. v. u. add: Der Unterschied der logischen und ästhetischen Nettigkeit, Reinlichkeit oder Sauberkeit erhellet aus Log. §. 35. Anm. 4. S. 131. vergl. mit dem Zusatze zu dieser Seite.

S. 156. Z. 1. v. u. ist zu streichen: auch.

S. 166. Z. 1. v. u. add: Man könnte auch sagen, beym Aufgange zeige sich die Natur mehr von ihrer schönen, beym Untergange mehr von ihrer erhabenen Seite, weil sich das Gemüth beym Anblick der Natur dort mehr erheitert, hier mehr gerührt fühlt.

S. 167. Z. 1. v. u. statt: Aristoteles, lies: Aristotelis.

S. 168. Z. 1. v. u. add: Hierher gehört auch das Horazische Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi etc.

S. 175. Z. 13. v. u. add: Reitz und Rührung sind von jeher die Klippen gewesen, an welchen die Künstler, besonders die dramatischen, scheiterten. Daher sagt Schlegel in seinen Vorl. üb. dramat. Kunst u. Lit. (Thl. 1. S. 209.) vom Euripides, zwar mit einiger Übertreibung, aber im Ganzen doch

nicht mit Unrecht: „Überall bringt er im Überfluß jene bloß körperlichen Reitze an, welche Winkelmann eine Schmeicheley des groben äußeren Sinnes nennt; alles, was anregt, auffällt, mit einem Worte, lebhaft wirkt, ohne wahren Gehalt für den Geist und das Gefühl. Er arbeitet auf die Wirkung in einem Grade, wie es auch dem dramatischen Dichter nicht verstattet werden kann. — Überall geht er auf Rührung aus, ihr zu lieb beleidiget er nicht bloß die Schicklichkeit, sondern opfert den Zusammenhang seiner Stücke auf. Er ist stark in den Gemählden des Unglückes, aber oft nimmt er unser Mitleid nicht für den inneren Schmerz der Seele, vollends für einen gehaltenen und männlich getragenen Schmerz, sondern für das körperliche Elend in Anspruch. Er versetzt seine Helden gern in den Bettelstand, läßt sie Hunger und Noth leiden, und mit allen äußeren Zeichen davon, in Lumpen gehüllt, auftreten, wie es ihm Aristophanes in den Acharnern so lustig aufgerückt hat." — Wie vielen neueren dramatischen Dichtern ließe sich zurufen: Mutato nomine de te fabula narratur!

S. 181. Z. 1. v. u. add: Nicht nur verständlicher, sondern auch weit treffender, als der in der vorigen Anmerkung genannte Schriftsteller, äußert sich Schlegel in seinem Werke über dramat. Kunst und Literat. (Th. 1. Vorl. 1). über den Begriff, Ursprung und Geist des Romantischen als eines Charakters der modernen Kunst, so wie über dessen Unterschied vom Antiken oder Classischen, wie er's

nennt. Nachdem er nähmlich (S. 12). bemerkt hat, daß die äſthetiſche Grundlage des menſchlichen Geiſtes ſich wohl in ſich ſelbſt ſpalten und in entgegengeſetzte Richtungen aus einander gehen könne, und daß hiermit der Schlüſſel zur alten und neuen Geſchichte der Poeſie und der ſchönen Künſte gefunden ſeyn möchte, fährt er (S. 13). fort: „Die, welche dieß annahmen, haben für den eigenthümlichen Geiſt der modernen Kunſt, im Gegenſatz mit der antiken oder claſſiſchen, den Nahmen romantiſch erfunden. Allerdings nicht unpaſſend: das Wort kommt her von romance, der Benennung der Volksſprachen, welche ſich durch die Vermiſchung des Lateiniſchen mit den Mundarten des Altdeutſchen gebildet hatten, gerade wie die neuere Bildung aus den fremdartigen Beſtandtheilen der nordiſchen Stammesart und der Bruchſtücke des Alterthumes zuſammen geſchmolzen iſt, da hingegen die Bildung der Alten weit mehr aus einem Stücke war." — Hierauf leitet er S. 18. ff. den Geiſt der Romantik ebenfalls aus dem Chriſtenthum und dem Richterthum ab, deren Principien oder Elemente die Liebe, die Ehre und eine gewiſſe Schwermuth oder Sehnſucht nach dem Unendlichen ſeyen. (Etwas verſchieden hiervon, obwohl in der Hauptſache einſtimmend, iſt Tieck's Anſicht, nach welcher er im Prolog zum Kaiſer Octavianus Glaube und Liebe als Erzeuger, und Tapferkeit und Scherz als Diener im Gefolge der Romanze aufführt). Am Ende aber geſteht er (S. 24.) doch ſelbſt, daß in der Natur die Gränzen in einander

laufen und die Dinge ſich nicht ſo ſtrenge ſcheiden, als man es thun müſſe, um einen Begriff feſt zu halten, weßhalb er auch (S. 376.) den Griechen eine Art von romantiſchem Schauſpiel zugeſteht. Mit dieſer Einſchränkung gedacht dürfte der Begriff des Romantiſchen auf die neuere Kunſt allerdings anwendbar ſeyn, und wir ſind weit entfernt, die Romantik in dieſem Sinne für ein leeres Hirngeſpinſt, wie das Brauſerſche Prisma, zu erklären.

S. 188. Z. 2. v. o. add: Woher kommt es, daß weibliche Ungeheuer uns noch ungeheuerer vorkommen, als männliche? — Wahrſcheinlich daher, daß das Ungeheure mit der weiblichen Natur einen ſtärkeren Contraſt macht, und uns eben darum an einem weiblichen Weſen noch außerordentlicher und wunderbarer ſcheint, als an einem männlichen. Es würde uns folglich auch in jenem Falle gar nicht gefallen können, wenn nicht, wie Muſäus im Vorberichte zu ſeinen Volksmährchen ſagt, der Hang zum Wunderbaren und Außerordentlichen ſo tief in der menſchlichen Seele läge, daß er nicht nur niemahl ausgerottet werden kann, ſondern auch mit ſeiner Befriedigung immer ein gewiſſes Luſtgefühl verknüpft iſt.

S. 189. Z. 10. v. u. iſt hinter: dürften, folgendes anzumerken: Zwar hat Sophokles ein Trauerſpiel unter dem Nahmen Laokoon verfertigt. Gewiß aber hat er in demſelben nicht das dramatiſch dargeſtellt, was die Bildner der Gruppe plaſtiſch dargeſtellt haben. Schade, daß das Stück ſich nicht erhalten hat um die verſchiedene Behandlungsart

desselben Stoffs von der plastischen und dramatischen Kunst vergleichen zu können.

S. 193. Z. 13. v. o. ist hinter: verwandt ist, folgendes anzumerken: Was Schlegel in den Vorlesungen üb. dramat. Kunst u. Lit. (Th. 1. S. 105. ff.) über das Wesen des Tragischen in besonderer Beziehung auf die griechische Tragödie sagt, stimmt in der Hauptsache mit der hier aufgestellten Theorie vom Tragischen überhaupt zusammen, obgleich dort das Tragische und das Tragödische gar nicht unterschieden und die Verwandtschaft des Tragischen mit dem Erhabenen nicht bestimmt genug ausgesprochen wird. Nachdem nähmlich der Verfasser bemerkt hat, daß wir zwar gewohnt seyen, alle entsetzlichen oder jammervollen Begebenheiten tragisch zu nennen, und auch die Tragödie dergleichen vorzugsweise wähle, dennoch aber ein trauriger Ausgang keineswegs unumgänglich nöthig sey, und daher mehrere alte Tragödien fröhlich und aufheiternd endigen, wirft er die Frage auf: Warum aber wählt die Tragödie Gegenstände, welche den Wünschen und Bedürfnissen unserer sinnlichen Natur so furchtbar widersprechen?" — Nach Aufführung einiger von ihm mit Recht verworfenen Antworten fährt er so fort: „Was in einem schönen Trauerspiele aus unserer Theilnahme an den dargestellten gewaltsamen Lagen und zerreißenden Leiden eine gewisse Befriedigung hervorgehen läßt, ist entweder das Gefühl der Würde der menschlichen Natur, durch große Vorbilder geweckt, oder die Spur einer höheren Ordnung der Dinge, dem scheinbar

unregelmäßigen Gange der Begebenheiten eingedrückt und geheimnißvoll darin offenbart, oder beydes zusammen. Die wahre Ursache also, warum die tragische Darstellung auch das Herbeste nicht scheuen darf, ist: daß eine geistige und unsichtbare Kraft nur durch den Widerstand gemessen werden kann, welchen sie in einer äußerlichen und sinnlich zu ermessenden Gewalt leistet. Die sittliche Freyheit des Menschen kann sich daher nur im Wettstreit mit sinnlichen Trieben offenbaren; so lange keine höhere Anforderung an sie ergeht, diesen entgegen zu handeln, schlummert sie entweder wirklich in ihm, oder sie scheint doch zu schlummern, indem er seine Stelle auch als bloßes Naturwesen gehörig ausfüllen kann. Nur im Kampfe bewahrt sich das Sittliche, und wenn denn der tragische Zweck einmahl als eine Lehre vorgestellt werden soll, so sey es diese: daß, um die Ansprüche des Gemüths auf innere Göttlichkeit zu behaupten, das irdische Daseyn für nichts zu achten sey; daß alle Leiden dafür erduldet, alle Schwierigkeiten überwunden werden müssen." — So schön und richtig alles dieß gesagt ist, so thut doch der Verfasser dem Aristoteles Unrecht, wenn er ihn beschuldigt, er habe gesagt: „Die Tragödie habe den Zweck, durch Erregung von Mitleid und Schreck die Leidenschaften zu reinigen." Nicht von Reinigung der Leidenschaften überhaupt, sondern des Mitleids und des Schrecks allein (eigentlich der Furcht, wovon der Schreck nur eine Art ist) redet Aristoteles. Dieß ist aber etwas ganz anderes, und läßt uns zugleich über den Sinn jenes

Ausspruchs, der dem Verfasser dunkel scheint, gar nicht zweifelhaft. Denn Furcht und Mitleid können nicht anders gereinigt werden, als durch Erhebung des Gemüths vom Sinnlichen zum Übersinnlichen, mithin durch den erhabenen Charakter des Tragischen überhaupt, den es auch in der Tragödie behält, und der im Tragödischen gerade recht hervorgehoben werden soll. Auch wird der Verfasser wohl nicht diese Deutung zu den gezwungenen Erklärungen jenes Ausspruches rechnen. Denn sie liegt in der Natur der Sache selbst. Es ist aber nichts Ungewöhnliches, daß die Ausleger gerade die natürlichste Erklärung übersehen.

S. 197. Z. 10. v. o. add: Es ist also, streng genommen, nicht ganz richtig, wenn Musäus im 1. B. seiner Volksmährchen (S. 181.) sagt: „Der Mutter Natur hat es beliebt, die äußersten Gränzlinien der Schönheit und Häßlichkeit in dem weiblichen Körper zu vereinbaren; das höchste Ideal der Schönheit ist ein Weib und das höchste Ideal der Häßlichkeit ist auch ein Weib." — Denn erstlich ist das Ideal schon an und für sich das Höchste; von einem höchsten Ideale kann also eigentlich nicht die Rede seyn. Zweytens ist das Ideal der männlichen Schönheit in seiner Art eben so vollkommen, als das der weiblichen. Drittens bringt die Natur selbst kein Ideal, kein Äußerstes hervor, sondern jede von ihr gegebene Schönheit oder Häßlichkeit läßt sich gesteigert denken. Endlich kann auch die Häßlichkeit aus den im Texte angeführten Gründen niemahl zum Ideal erhoben werden, wie die Schönheit. In-

deſſen liegt jener Behauptung die allerdings ſehr wahre Bemerkung zum Grunde, daß unter den Weibern noch häßlichere Geſtalten, als unter den Männern, angetroffen werden; wenigſtens fällt die Häßlichkeit beym ſogenannten ſchönen Geſchlechte mehr auf.

S. 221. Z. 15. v. u. hinter: gefällt, add: Auch würde, ſtreng genommen, Totalität der Anſicht von den Dingen, die uns umgeben, und vom menſchlichen Leben überhaupt allen Humor vernichten, weil in jener Totalität alle Differenzen des Parzialen aufgehoben ſeyn müßten.

S. 222. Z. 14. v. u. hinter: iſt, fehlen die Worte: und dadurch lächerlich wird.

S. 239. Z. 11. v. u. hinter: ebenfalls, add: ſo wie eine Menge von Scenen in den Komödien des Ariſtophanes, wo oft ganze Stellen aus den Dramen der tragiſchen Dichter, beſonders des Euripides, im eigentlichſten Sinne parodirt und gleichſam durch eine komiſche Lauge zerſetzt werden.

S. 245. Z. 3. v. u. Es läßt ſich hieraus begreifen, warum die Beurtheilung der darmatiſchen Werke der Alten ſo ſchwierig iſt und ſo verſchieden ausfällt. Bey neueren Werken der Art können wir uns doch während des Leſens in ein Schauſpielhaus verſetzen und das Stück in Gedanken aufführen. Aber bey einem griechiſchen und römiſchen Schauſpiele wird uns dieß auch bey der lebhafteſten Einbildungskraft nur unvollkommen gelingen, da wir mit den Theatern der Alten und ihrer ganzen Darſtellungsart nicht genau bekannt ſind, und jedem von

uns die eigene Anschauung fehlt. Versetzen wir aber ein altes Stück auf ein neueres Theater, so muß schon dadurch, abgesehen von allem Übrigen, seine Wirkung größten Theils verloren gehen.

S. 250 Z. 14. v. o. statt: niemahls, lies: niemahl.

S. 313. Z. 1. v. u. add.: Es ist eine Sonderbarkeit der deutschen Sprache und Denkart, daß wir das Wort Genie gerade dann in böser Bedeutung nehmen, wenn wir es mit dem Worte Kraft verknüpfen, ungeachtet das Genie eben durch seine Kraft seine Vortrefflichkeit bekundet. So sagt Musäus in den Volksmährchen der Deutschen (B. 2. S. 5.): Denn Freund Rübezahl, sollt ihr wissen, ist geartet, wie ein Kraftgenie, launisch, ungestüm, sonderbar; bengelhaft, roh, unbescheiden stolz, eitel, wankelmüthig; heute der wärmste Freund morgen fremd und kalt; zu Zeiten gutmüthig, edel und empfindsam; aber mit sich selbst in stetem Widerspruch; albern und weise, oft weich und hart in zween Augenblicken, wie ein Ey, das in siedend Wasser fällt; schalkhaft und bieder, störrisch und beugsam, nach der Stimmung, wie ihn Humor und innerer Drang beym ersten Anblick jedes Ding ergreifen läßt." — Durch diesen Sprachgebrauch ist ein Ausdruck, der eigentlich pleonastisch ist — denn ein kraftloses Genie wäre ein Unding — zu einem Schimpfworte geworden.

S. 400. Z. 18. u. 15. v. u. ist statt: musikalische, und: musikalisch, zu lesen: pittoreske, und: pittoresk. Es ist nähmlich hier von denen die Rede, welche die antike Poesie für plastisch, und die moder-

ne für pittoresk erklären. Das Musikalische läßt sich dem Plastischen nicht wohl entgegen setzen, und musikalisch ist in gewisser Hinsicht alle Poesie. Auch war es die alte nicht minder, ja noch mehr, als die neue. Man denke nur z. B. an die griechischen Epiker und Tragiker.

S. 403. Z. 15. v. u. ist hinter: Tonkunst, folgendes zu bemerken: Die Alten nahmen das Wort Musik bekanntlich auch noch in einer viel höheren Bedeutung. Plato versteht im 2. B. seiner Republik unter Musik sogar die gesammte geistige Bildung der Jugend, im Gegensatze der Gymnastik, welche die körperliche Erziehung begreift. Da indessen das Wort Musik bey uns einmahl eine beschränktere Bedeutung bekommen hat, so ist es billig, bey diesem Sprachgebrauche zu bleiben; und so kann man auch mit Recht Instrumental- und Vokalmusik unterscheiden mithin selbst die einfache Tonkunst Musik nennen.

S. 412. Z. 1. v. u. add: Man hat in neueren Zeiten die Deklamirkunst auf eine ganz eigene Art mit der Tonkunst zu vereinigen gesucht, dergestalt, daß während einer bloßen Instrumentalmusik declamirt wird. So hat man einer für das Pianoforte eingerichteten Symphonie von Mozart einen poetischen Text untergelegt, der während des Vortrags der Symphonie dazu declamirt werden soll. Es zeigt sich aber bey der wirklichen Ausführung ein solches Widerstreben beyder Künste, wodurch aller Genuß verleidet wird. Denn erstlich hat die bloße Instrumentalmusik einen eigenthümlichen Charakter, der sie von

der Vokalmusik wesentlich unterscheidet (§. 74. und 76.). Sodann wird das Ohr beleidigt, wenn es während des Musicirens selbst sprechen hört, indem dieses Sprechen als eine Störung der Musik erscheint und das Ohr nicht weiß, worauf es eigentlich hören soll. Soll daher zur Musik gesprochen werden, so muß das Sprechen entweder mit der Musik wechseln, oder das Sprechen muß sich in ein Singen (wenigstens in ein recitativartiges) verwandeln, wo alsdann die Musik selbst gesangartig seyn oder den Charakter der Vokalmusik annehmen muß. Ein ganz anderer Fall findet beym bekannten Monolog in Schiller's Jungfrau statt. Denn hier wird die denselben begleitende Instrumentalmusik nur ganz leise wie aus der Ferne gehört, und die auf die declamirende und agirende Jungfrau gerichtete Aufmerksamkeit dadurch keinesweges gestört. Auch soll die Rede der Jungfrau nicht etwa der Musik zum poetischen Gegenbilde dienen; sondern die Musik weckt bloß in der Jungfrau Gefühle und Empfindungen, die sie im Monologe darstellt.

S. 441. Z. 3. v. u. statt: Ökonomischen, lies: ökonomischen.

S. 490. Z. 1. v. u. add: Auch was Xenophon im Symposium und in der Anabasis (6, 1.) von gewissen mimischen Tänzen erzählt, kann uns von der Geschicklichkeit der Alten in diesem Kunstzweige eine anschauliche Vorstellung geben.

S. 491. Z. 1. v. u. add: Dieser Nahme (Schauspielungskunst) würde selbst auf die, neuerdings versuchte, mimische Darstellung plastischer und

graphiſcher Kunſtwerke (Bildſäulen und Gemählde) durch lebende Perſonen, paſſen. Ob aber ſolche Darſtellungen echt künſtleriſch ſeyen, verdiente wohl eine eigene Unterſuchung. Dem Verf. ſcheinen ſie mehr eine unterhaltende Kunſtſpielerey zu ſeyn, die zwar dem Geiſte des Zeitalters zuſagt, aber die Ehre kaum verdient, die ihr Göthe in den Wahlverwandtſchaften angethan hat. Manche nennen jene Kunſt auch Attitüden-Mahlerey.

Ausführliches

syſtematiſches Inhaltsverzeichniß

vom dritten Theile.

Geſchmackslehre oder Äſthetik.

Einleitung.

§. 1. Begriff und Nahmen der Äſthetik — ob ſie eine philoſophiſche Disciplin, Geſchmackslehre oder Geſchmackskritik, Theorie der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften oder Philoſophie der Kunſt ſey. S. 3 — 14.

§. 2. Zweck, Werth und Behandlungsweiſe der Äſthetik. S. 14 — 20.

§. 3. Reine und angewandte Äſthetik. S. 21 — 23.

Erſter Theil.

Reine Geſchmackslehre.

§. 4. Zerfällung derſelben in die äſthetiſche Ideologie und Krimatologie. S. 24 — 26. vergl. mit S. 521.

Erſter Abſchnitt.

Äſthetiſche Ideologie.

§. 5. Zerfällung derſelben in drey Hauptſtücke. S. 27—30.

Erſtes Hauptſtück.

Kalleologie.

§. 6. Gefallen als allgemeines Merkmahl des Schönen. S. 31—35. vergl. mit S. 522.

§. 7. Unterſchied des Schönen vom Angenehmen und Nützlichen als Gegenſtänden des Wohlgefallens. S. 35—41.

§. 8. Unterſchied des Schönen vom Wahren und Guten als Gegenſtänden des Wohlgefallens. S. 41—45.

§. 9. Intereſſirtes und unintereſſirtes Wohlgefallen. S. 46 u. 47.

§. 10. Sinnliches und intellectuales oder rationales Intereſſe. S. 47—51.

§. 11. Äſthetiſches Intereſſe. S. 51—53.

§. 12. Materiales und formales Intereſſe — das äſthetiſche ein formales. S. 53—57.

§. 13. Erſte Erklärung des Schönen und der Schönheit. S. 57—60.

§. 14. Freye oder ſelbſtſtändige und anhängende oder zufällige Schönheit. S. 60—67.

§. 15. Das Schöne als ſinnlicher Gegenſtand betrachtet. S. 68 u. 69.

§. 16. Das Schöne als Object des äußeren Sinnes betrachtet. S. 69—73.

§. 17. Das Schöne als Object des inneren Sinnes betrachtet. S. 73—75.

§. 18. Äußerlich- oder Körperlichschönes und Innerlich- oder Geistigschönes. S. 75—78. vergl. mit S. 523.

§. 19. Verwandtschaft des ästhetischen Wohlgefallens und Interesses mit dem sinnlichen und dem intellectualen. S. 78—80.

§. 20. Zweyte Erklärung des Schönen und der Schönheit. S. 80—82.

§. 21. Verhältniß des Schönen zu den ursprünglichen Gemüthskräften und Beschäftigung dieser durch jenes. S. 83—89.

§. 22. Dritte Erklärung des Schönen und der Schönheit. S. 90—99.

§. 23. Ideal der Schönheit. S. 99—109. vergl. mit S. 524.

Zweytes Hauptstück.

Hypseologie.

§. 24. Allgemeiner Unterschied des Erhabenen vom Schönen — erste Erklärung des Erhabenen und der Erhabenheit. S. 110 u. 111.

§. 25. Größenschätzung durch Vergleichung. S. 111 u. 112.

§. 26. Äußerlich- oder Körperlicherhabenes und Innerlich- oder Geistigerhabenes — Extensiv- oder Ma-

thematischerhabenes und Intensiv- oder Dynamisch-erhabenes. S. 113—119.

§. 27. Zweyte Erklärung des Erhabenen und der Erhabenheit. S. 120—127.

§. 28. Verhältniß des Erhabenen zu den ursprünglichen Gemüthskräften und Beschäftigung dieser durch jenes. S. 127—129. vergl. mit S. 524.

§. 29. Dritte Erklärung des Erhabenen und der Erhabenheit. S. 129—133.

§. 30. Vereinigung der Erhabenheit mit der Schönheit — Ideal der Erhabenheit. S. 133—137.

Drittes Hauptstück.

Syngeneiologie.

§. 31. Bestimmung des Inhalts und Umfangs einer ästhetischen Syngeneiologie. S. 138 u. 139.

§. 32. Das Hübsche. S. 139—141.

§. 33. Das Reitzende. S. 141 — 145. vergl. mit S. 524.

§. 34. Das Anmuthige — die Grazie. S. 145—149. vergl. mit S. 525.

§. 35. Das Niedliche — das Tändelnde. S. 149—151.

§. 36. Das Zierliche — das Nette — das Einfache. S. 151—157. vergl. mit S. 525.

§. 37. Das Große. S. 158 u. 159.

§. 38. Das Coloſſale. S. 159—161.

§. 39. Das Edle — die Würde. S. 161—163.

§. 40. Das Feyerliche — das Prächtige — das Herrliche oder Majeſtätiſche. S. 163—166. vergl. mit S. 525.

§. 41. Das Pathetiſche. S. 167—169.

§. 42. Das Rührende — das Empfindſame — das Romantiſche. S. 170—180. vergl. mit S. 525 u. 526.

§. 43. Das Wunderbare — das Furchtbare — das Gräßliche — das Ungeheure. S. 181—188. vergl. mit S. 528.

§. 44. Das Tragiſche. S. 188—194. vergl. mit S. 528 u. 529.

§. 45. Das Häßliche und Niedrige als Gegentheil des Schönen und Erhabenen. S. 145—199. vergl. mit S. 531.

§. 46. Das Eckelhafte — ob und wiefern das Häßliche und Niedrige indirect ein Luſtgefühl erregen könne. S. 199—205.

§. 47. Das Lächerliche, Launige, Witzige, Scharfſinnige, Naive, Scherzhafte und Poſſenhafte. S. 205—225. vergl. mit S. 532.

§. 48. Das Komiſche — das Groteske — die Karikatur — das Satyriſch- und Tragiſchkomiſche. S. 226—239. vergl. mit S. 532.

deſſen liegt jener Behauptung die allerdings ſehr wahre Bemerkung zum Grunde, daß unter den Weibern noch häßlichere Geſtalten, als unter den Männern, angetroffen werden; wenigſtens fällt die Häßlichkeit beym ſogenannten ſchönen Geſchlechte mehr auf.

S. 221. Z. 15. v. u. hinter: gefällt, add: Auch würde, ſtreng genommen, Totalität der Anſicht von den Dingen, die uns umgeben, und vom menſchlichen Leben überhaupt allen Humor vernichten, weil in jener Totalität alle Differenzen des Parzialen aufgehoben ſeyn müßten.

S. 222. Z. 14. v. u. hinter: iſt, fehlen die Worte: und dadurch lächerlich wird.

S. 239. Z. 11. v. u. hinter: ebenfalls, add: ſo wie eine Menge von Scenen in den Komödien des Ariſtophanes, wo oft ganze Stellen aus den Dramen der tragiſchen Dichter, beſonders des Euripides, im eigentlichſten Sinne parodirt und gleichſam durch eine komiſche Lauge zerſetzt werden.

S. 245. Z. 3. v. u. Es läßt ſich hieraus begreifen, warum die Beurtheilung der darmatiſchen Werke der Alten ſo ſchwierig iſt und ſo verſchieden ausfällt. Bey neueren Werken der Art können wir uns doch während des Leſens in ein Schauſpielhaus verſetzen und das Stück in Gedanken aufführen. Aber bey einem griechiſchen und römiſchen Schauſpiele wird uns dieß auch bey der lebhafteſten Einbildungskraft nur unvollkommen gelingen, da wir mit den Theatern der Alten und ihrer ganzen Darſtellungsart nicht genau bekannt ſind, und jedem von

uns die eigene Anschauung fehlt. Versetzen wir aber ein altes Stück auf ein neueres Theater, so muß schon dadurch, abgesehen von allem Übrigen, seine Wirkung größten Theils verloren gehen.

S. 250 Z. 14. v. o. statt: niemahls, lies: niemahl.

S. 313. Z. 1. v. u. add.: Es ist eine Sonderbarkeit der deutschen Sprache und Denkart, daß wir das Wort Genie gerade dann in böser Bedeutung nehmen, wenn wir es mit dem Worte Kraft verknüpfen, ungeachtet das Genie eben durch seine Kraft seine Vortrefflichkeit bekundet. So sagt Musäus in den Volksmährchen der Deutschen (B. 2. S. 5.): Denn Freund Rübezahl, sollt ihr wissen, ist geartet, wie ein Kraftgenie, launisch, ungestüm, sonderbar; bengelhaft, roh, unbescheiden stolz, eitel, wankelmüthig; heute der wärmste Freund morgen fremd und kalt; zu Zeiten gutmüthig, edel und empfindsam; aber mit sich selbst in steterem Widerspruch; albern und weise, oft weich und hart in zween Augenblicken, wie ein Ey, das in siedend Wasser fällt; schalkhaft und bieder, störrisch und beugsam, nach der Stimmung, wie ihn Humor und innerer Drang beym ersten Anblick jedes Ding ergreifen läßt." — Durch diesen Sprachgebrauch ist ein Ausdruck, der eigentlich pleonastisch ist — denn ein kraftloses Genie wäre ein Unding — zu einem Schimpfworte geworden.

S. 400. Z. 18. u. 15. v. u. ist statt: musikalische, und: musikalisch, zu lesen: pittoreske, und: pittoresk. Es ist nähmlich hier von denen die Rede, welche die antike Poesie für plastisch, und die moder-

ne für pittoresk erklären. Das Musikalische läßt sich dem Plastischen nicht wohl entgegen setzen, und musikalisch ist in gewisser Hinsicht alle Poesie. Auch war es die alte nicht minder, ja noch mehr, als die neue. Man denke nur z. B. an die griechischen Epiker und Tragiker.

S. 403. Z. 15. v. u. ist hinter: Tonkunst, folgendes zu bemerken: Die Alten nahmen das Wort Musik bekanntlich auch noch in einer viel höheren Bedeutung. Plato versteht im 2. B. seiner Republik unter Musik sogar die gesammte geistige Bildung der Jugend, im Gegensatze der Gymnastik, welche die körperliche Erziehung begreift. Da indessen das Wort Musik bey uns einmahl eine beschränktere Bedeutung bekommen hat, so ist es billig, bey diesem Sprachgebrauche zu bleiben; und so kann man auch mit Recht Instrumental- und Vokalmusik unterscheiden mithin selbst die einfache Tonkunst Musik nennen.

S. 412. Z. 1. v. u. add: Man hat in neueren Zeiten die Deklamirkunst auf eine ganz eigene Art mit der Tonkunst zu vereinigen gesucht, dergestalt, daß während einer bloßen Instrumentalmusik declamirt wird. So hat man einer für das Pianoforte eingerichteten Symphonie von Mozart einen poetischen Text untergelegt, der während des Vortrags der Symphonie dazu declamirt werden soll. Es zeigt sich aber bey der wirklichen Ausführung ein solches Widerstreben beyder Künste, wodurch aller Genuß verleidet wird. Denn erstlich hat die bloße Instrumentalmusik einen eigenthümlichen Charakter, der sie von

der Vokalmusik wesentlich unterscheidet (§. 74. und 76.). Sodann wird das Ohr beleidigt, wenn es während des Musicirens selbst sprechen hört, indem dieses Sprechen als eine Störung der Musik erscheint und das Ohr nicht weiß, worauf es eigentlich hören soll. Soll daher zur Musik gesprochen werden, so muß das Sprechen entweder mit der Musik wechseln, oder das Sprechen muß sich in ein Singen (wenigstens in ein recitativartiges) verwandeln, wo alsdann die Musik selbst gesangartig seyn oder den Charakter der Vokalmusik annehmen muß. Ein ganz anderer Fall findet beym bekannten Monolog in Schiller's Jungfrau statt. Denn hier wird die denselben begleitende Instrumentalmusik nur ganz leise wie aus der Ferne gehört, und die auf die reclamirende und agirende Jungfrau gerichtete Aufmerksamkeit dadurch keinesweges gestört. Auch soll die Rede der Jungfrau nicht etwa der Musik zum poetischen Gegenbilde dienen; sondern die Musik weckt bloß in der Jungfrau Gefühle und Empfindungen, die sie im Monologe darstellt.

S. 441. Z. 3. v. u. statt: Ökonomischen, lies: ökonomischen.

S. 490. Z. 1. v. u. add: Auch was Xenophon im Symposium und in der Anabasis (6, 1.) von gewissen mimischen Tänzen erzählt, kann uns von der Geschicklichkeit der Alten in diesem Kunstzweige eine anschauliche Vorstellung geben.

S. 491. Z. 1. v. u. add: Dieser Nahme (Schauspielungskunst) würde selbst auf die, neuerdings versuchte, mimische Darstellung plastischer und

§. 90. Geberdenkunſt. S. 469 — 475.

§. 91. Tanzkunſt. S. 475 — 482.

§. 92. Schauſpielkunſt. S. 482 — 495. vergl. mit S. 536.

§. 93. Schöne Kampfkunſt. S. 496 — 501.

§. 94. Schöne Reitkunſt. S. 502 — 504.

§. 95. Schöne Turnirkunſt. S. 505 — 507.

§. 96. Allgemeine Anmerkung über die mimiſchen Künſte — darſtellende Künſte. S. 507 — 510.

§. 97. Tabellariſche Überſicht aller ſchönen Künſte — unechte ſchöne Künſte. S. 510 — 514.

Ausführliches

syſtematiſches Inhaltsverzeichniß

vom dritten Theile.

Geſchmackslehre oder Äſthetik.

Einleitung.

§. 1. Begriff und Nahmen der Äſthetik — ob ſie eine philoſophiſche Disciplin, Geſchmackslehre oder Geſchmackskritik, Theorie der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften oder Philoſophie der Kunſt ſey. S. 3 — 14.

§. 2. Zweck, Werth und Behandlungsweiſe der Äſthetik. S. 14 — 20.

§. 3. Reine und angewandte Äſthetik. S. 21 — 23.

Erſter Theil.

Reine Geſchmackslehre.

§. 4. Zerfällung derſelben in die äſthetiſche Ideologie und Krimatologie. S. 24 — 26. vergl. mit S. 521.

Erſter Abſchnitt.

Äſthetiſche Ideologie.

§. 5. Zerfällung derſelben in drey Hauptſtücke. S. 27—30.

Erſtes Hauptſtück.

Kalleologie.

§. 6. Gefallen als allgemeines Merkmahl des Schönen. S. 31—35. vergl. mit S. 522.

§. 7. Unterſchied des Schönen vom Angenehmen und Nützlichen als Gegenſtänden des Wohlgefallens. S. 35—41.

§. 8. Unterſchied des Schönen vom Wahren und Guten als Gegenſtänden des Wohlgefallens. S. 41—45.

§. 9. Intereſſirtes und unintereſſirtes Wohlgefallen. S. 46 u. 47.

§. 10. Sinnliches und intellectuales oder rationales Intereſſe. S. 47—51.

§. 11. Äſthetiſches Intereſſe. S. 51—53.

§. 12. Materiales und formales Intereſſe — das äſthetiſche ein formales. S. 53—57.

§. 13. Erſte Erklärung des Schönen und der Schönheit. S. 57—60.

§. 14. Freye oder ſelbſtſtändige und anhängende oder zufällige Schönheit. S. 60—67.

§. 15. Das Schöne als ſinnlicher Gegenſtand betrachtet. S. 68 u. 69.

§. 16. Das Schöne als Object des äußeren Sinnes betrachtet. S. 69—73.

§. 17. Das Schöne als Object des inneren Sinnes betrachtet. S. 73—75.

§. 18. Äußerlich- oder Körperlichschönes und Innerlich- oder Geistigschönes. S. 75—78. vergl. mit S. 523.

§. 19. Verwandtschaft des ästhetischen Wohlgefallens und Interesses mit dem sinnlichen und dem intellectualen. S. 78—80.

§. 20. Zweyte Erklärung des Schönen und der Schönheit. S. 80—82.

§. 21. Verhältniß des Schönen zu den ursprünglichen Gemüthskräften und Beschäftigung dieser durch jenes. S. 83—89.

§. 22. Dritte Erklärung des Schönen und der Schönheit. S. 90—99.

§. 23. Ideal der Schönheit. S. 99—109. vergl. mit S. 524.

Zweytes Hauptstück.

Hypseologie.

§. 24. Allgemeiner Unterschied des Erhabenen vom Schönen — erste Erklärung des Erhabenen und der Erhabenheit. S. 110 u. 111.

§. 25. Größenschätzung durch Vergleichung. S. 111 u. 112.

§. 26. Äußerlich- oder Körperlicherhabenes und Innerlich- oder Geistigerhabenes — Extensiv- oder Ma-

thematiſcherhabenes und Intenſiv- oder Dynamiſcherhabenes. S. 113—119.

§. 27. Zweyte Erklärung des Erhabenen und der Erhabenheit. S. 120—127.

§. 28. Verhältniß des Erhabenen zu den urſprünglichen Gemüthskräften und Beſchäftigung dieſer durch jenes. S. 127—129. vergl. mit S. 524.

§. 29. Dritte Erklärung des Erhabenen und der Erhabenheit. S. 129—133.

§. 30. Vereinigung der Erhabenheit mit der Schönheit — Ideal der Erhabenheit. S. 133—137.

Drittes Hauptſtück.

Syngeneiologie.

§. 31. Beſtimmung des Inhalts und Umfangs einer äſthetiſchen Syngeneiologie. S. 138 u. 139.

§. 32. Das Hübſche. S. 139—141.

§. 33. Das Reitzende. S. 141 — 145. vergl. mit S. 524.

§. 34. Das Anmuthige — die Grazie. S. 145—149. vergl. mit S. 525.

§. 35. Das Niedliche — das Tändelnde. S. 149—151.

§. 36. Das Zierliche — das Nette — das Einfache. S. 151—157. vergl. mit S. 525.

§. 37. Das Große. S. 158 u. 159.

§. 38. Das Colossale. S. 159—161.

§. 39. Das Edle — die Würde. S. 161—163.

§. 40. Das Feyerliche — das Prächtige — das Herrliche oder Majestätische. S. 163—166. vergl. mit S. 525.

§. 41. Das Pathetische. S. 167—169.

§. 42. Das Rührende — das Empfindsame — das Romantische. S. 170—180. vergl. mit S. 525 u. 526.

§. 43. Das Wunderbare — das Furchtbare — das Gräßliche — das Ungeheure. S. 181—188. vergl. mit S. 528.

§. 44. Das Tragische. S. 188—194. vergl. mit S. 528 u. 529.

§. 45. Das Häßliche und Niedrige als Gegentheil des Schönen und Erhabenen. S. 145—199. vergl. mit S. 531.

§. 46. Das Eckelhafte — ob und wiefern das Häßliche und Niedrige indirect ein Lustgefühl erregen könne. S. 199—205.

§. 47. Das Lächerliche, Launige, Witzige, Scharfsinnige, Naive, Scherzhafte und Possenhafte. S. 205—225. vergl. mit S. 532.

§. 48. Das Komische — das Groteske — die Karikatur — das Satyrisch- und Tragischkomische. S. 226—239. vergl. mit S. 532.

dessen liegt jener Behauptung die allerdings sehr wahre Bemerkung zum Grunde, daß unter den Weibern noch häßlichere Gestalten, als unter den Männern, angetroffen werden; wenigstens fällt die Häßlichkeit beym sogenannten schönen Geschlechte mehr auf.

S. 221. Z. 15. v. u. hinter: gefällt, add: Auch würde, streng genommen, Totalität der Ansicht von den Dingen, die uns umgeben, und vom menschlichen Leben überhaupt allen Humor vernichten, weil in jener Totalität alle Differenzen des Parzialen aufgehoben seyn müßten.

S. 222. Z. 14. v. u. hinter: ist, fehlen die Worte: und dadurch lächerlich wird.

S. 239. Z. 11. v. u. hinter: ebenfalls, add: so wie eine Menge von Scenen in den Komödien des Aristophanes, wo oft ganze Stellen aus den Dramen der tragischen Dichter, besonders des Euripides, im eigentlichsten Sinne parodirt und gleichsam durch eine komische Lauge zersetzt werden.

S. 245. Z. 3. v. u. Es läßt sich hieraus begreifen, warum die Beurtheilung der darmatischen Werke der Alten so schwierig ist und so verschieden ausfällt. Bey neueren Werken der Art können wir uns doch während des Lesens in ein Schauspielhaus versetzen und das Stück in Gedanken aufführen. Aber bey einem griechischen und römischen Schauspiele wird uns dieß auch bey der lebhaftesten Einbildungskraft nur unvollkommen gelingen, da wir mit den Theatern der Alten und ihrer ganzen Darstellungsart nicht genau bekannt sind, und jedem von